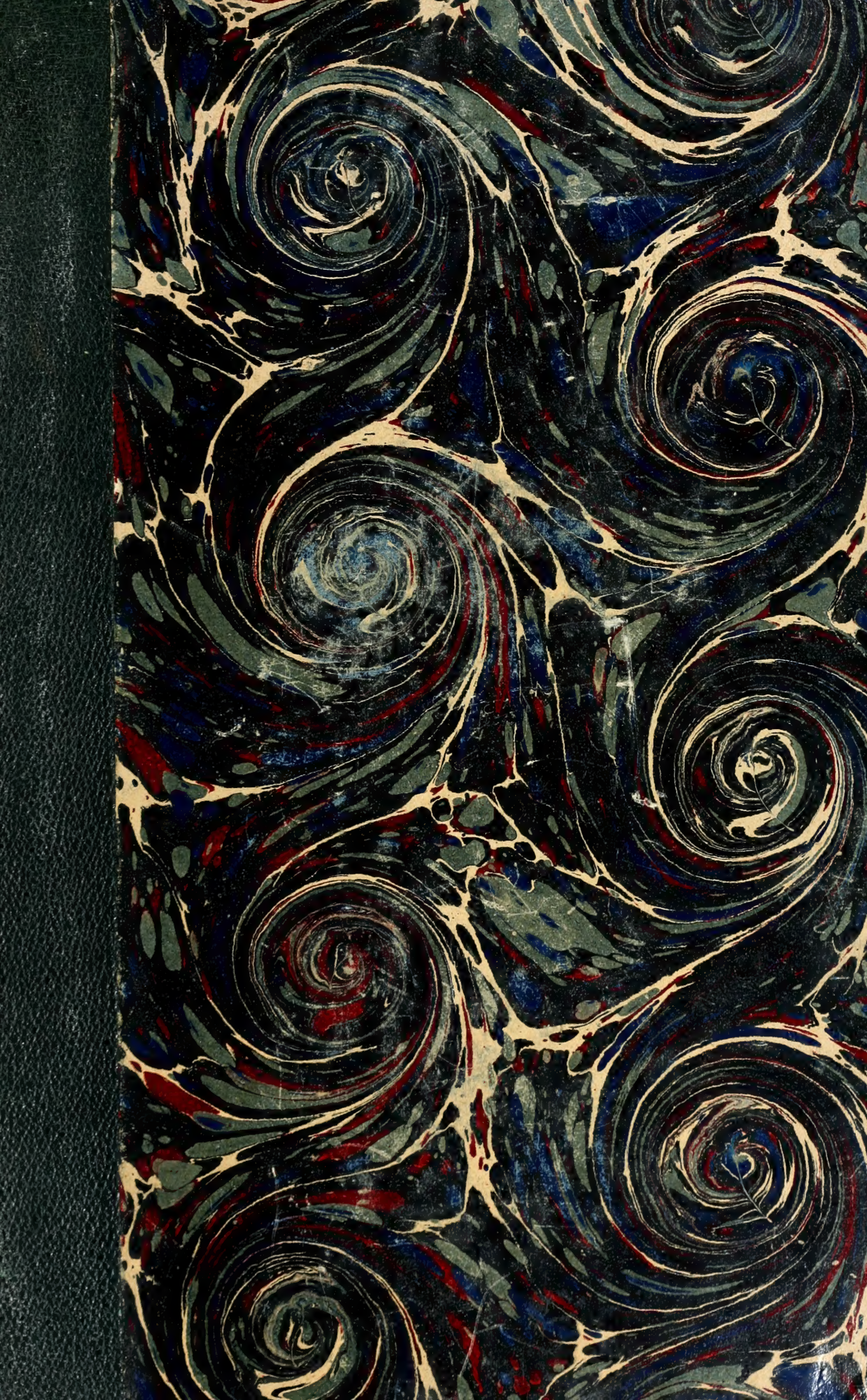
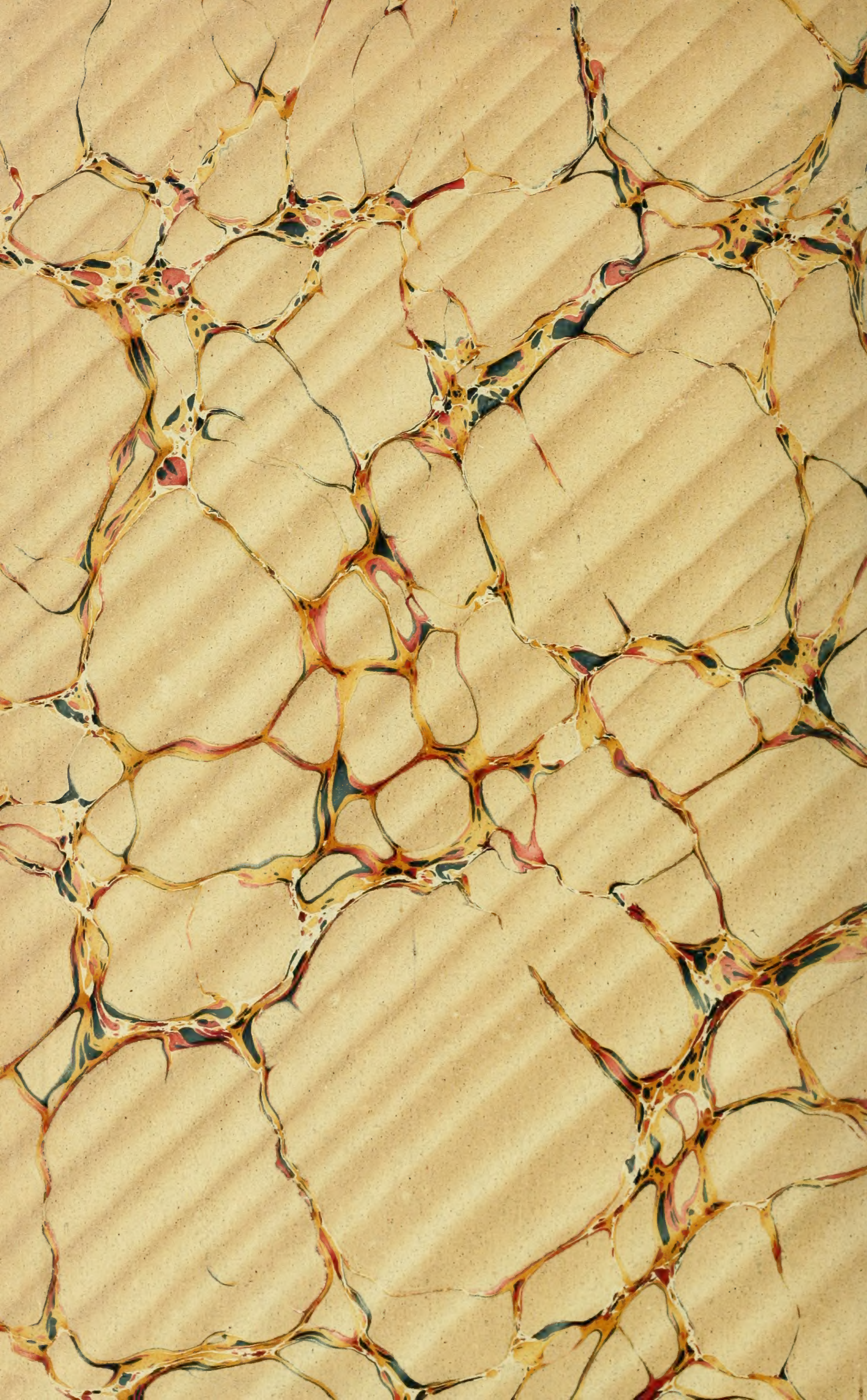






MÉTRIQUE ANGLAISE

ESSAI SUR LES PRINCIPES DE LA MÉTRIQUE ANGLAISE

Cet ouvrage comprend trois parties et trois volumes.

TOME PREMIER

Introduction générale.

Métrique auditive.

Livre I. — Prosodie.

Livre II. — Rythmique.

Livre III. — Métrique.

TOME DEUXIÈME

Théorie générale du rythme.

Livre I. — Le rythme.

Livre II. — La perception du rythme.

Livre III. — Esthétique du rythme.

TOME TROISIÈME

Notes de métrique expérimentale.

Livre I. — Expériences sur la prose anglaise.

Livre II. — Expériences préparatoires sur le rythme

Livre III. — Expériences sur le vers anglais.

ESSAI

SUR

LES PRINCIPES

DE LA

MÉTRIQUE ANGLAISE

PAR

PAUL VERRIER

Agrégé de l'Université

Docteur ès Lettres.

PREMIÈRE PARTIE

MÉTRIQUE AUDITIVE

PARIS

LIBRAIRIE UNIVERSITAIRE

H. WELTER, ÉDITEUR

4, RUE BERNARD-PALISSY, 4

1909

Même Maison à Leipzig, Salomonstrasse, 16.

INTRODUCTION GÉNÉRALE (1)

I

LA MÉTRIQUE TRADITIONNELLE

Toute science a une méthode, et cette méthode ne se perfectionne que par une lente évolution. C'est ainsi que le XVIIIe siècle et surtout le XIXe ont complètement renouvelé celle de la métrique. Malheureusement, ces réformes n'ont pas encore pénétré partout. Les langues vivantes, qui auraient dû marcher en avant, sont restées à ce point de vue le plus en retard. Cette remarque s'applique aussi à l'anglais.

La métrique, c'est-à-dire la science des mètres ou types de vers, cherche à en déterminer les lois particulières et le principe général. C'est donc une science d'observation et d'analyse. Elle ne déduit pas de quelques définitions une suite de théorèmes embrassant des faits de plus en plus complexes. Elle ne construit pas un tout complexe avec des matériaux simples et trouvés d'abord séparément. Comme la chimie et la zoologie, comme la grammaire et la phonétique, elle analyse des ensembles complexes fournis à notre observation, là par la nature, ici par l'activité humaine. En métrique, c'est le vers correctement prononcé (2), soit que nous l'entendions ou que nous devions en reconstituer la prononciation ; ou plutôt, comme la définition du vers est souvent insuffisante et vague, c'est tantôt le vers et

(1) Dans cette introduction, à l'exception des deux dernières pages, je reproduis mot pour mot le commencement d'un mémoire que j'ai lu à la Société de linguistique, le 20 mars et le 9 avril 1892, et qui contenait en substance la théorie exposée dans mon essai. Je n'y ai rien changé, parce que l'enseignement orthodoxe de la métrique anglaise ne s'est pas modifié.

(2) Cette correction est contrôlée et garantie soit par le sens linguistique des poètes et des lecteurs, soit par des renseignements écrits et par des recherches philologiques.

tantôt la strophe ou chaque groupe complet de vers (1). En tout cas, ce ne sont certainement point des syllabes ni des pieds. Nous n'arrivons à ces derniers, nous ne pouvons les abstraire de leur entourage que par une analyse graduelle, par un procédé plus ou moins artificiel : pris indépendamment, les syllabes et les pieds ne sont donc, au point de vue de la métrique, que des abstractions.

C'est pourtant sur ce fondement imaginaire qu'on édifie *a priori* la plupart des métriques anglaises. On commence bien quelquefois par dire que les vers se composent de pieds ; puis, sans même définir ce mot, on énumère les différents pieds dont peut se composer un vers. Mais ces pieds, comment les obtient-on ? Est-ce par l'analyse des vers ? Non. On les reçoit tout simplement de la tradition, ou bien on les retrouve en combinant de toutes les manières possibles des syllabes classées *a priori* : on admet donc une notion vague et non définie, sans en constater ni l'origine ni la valeur, ou bien on la fonde sur une autre notion abstraite. Le pied reste ainsi une pure abstraction.

On répondra qu'on ne classe les syllabes ni *a priori* ni abstraitement, puisqu'on part de leur accentuation ordinaire. Mais on prend les mots isolément, c'est-à-dire d'une manière abstraite ; et puis, cette classification regarde l'orthoépie, non la métrique. On répondra encore qu'on analyse les mots au point de vue d'une qualité, l'accent, qui joue un rôle important dans les pieds dont se compose le vers ou même sur laquelle repose la versification. Encore une fois, c'est procéder par assertion dogmatique et par synthèse fondées sur des abstractions. Il faudrait d'abord analyser les vers, pour savoir quelles propriétés du son le poète y emploie suivant des règles à déterminer, et ensuite, avant de classer les syllabes d'après leur accentuation, il faudrait aussi étudier la nature de l'accent et son rapport avec ces propriétés, c'est-à-dire son rôle dans le vers. Comme, au contraire, cette classification se fait *a priori* et par suite abstraitement, chacun l'arrange à sa manière, sans le moins du monde nous en donner des raisons tirées de la forme des vers : les uns, par exemple, reconnaissent deux sortes de syllabes, accentuées et inaccentuées ; les autres trois, accentuées, mi-accentuées et inaccentuées ; etc., etc. Ce qui rend ces classifications encore plus arbitraires, c'est qu'on regarde en général l'accent comme quelque chose d'absolu, tandis qu'il n'y a rien de plus relatif.

On combine donc des syllabes abstraites en pieds abstraits, et enfin, avec ces abstractions mortes, on reconstruit cette chose réelle et vivante, le vers. On en reconstruit du moins l'idée abstraite. Cette méthode rappelle le naturaliste allemand de Lewes, qui « retires to his study, there to construct the Idea of a Camel from out the depths of his moral consciousness ».

Il est vrai qu'on applique cette reconstruction à des vers réels ; c'est là peut-être ce qu'on objectera sous le nom d'analyse. Mais en quoi consiste

(1) Dans les odes de Pindare, les chœurs de la tragédie grecque, la poésie allitérée des anciens Germains, les strophes de la *Nut-Brown Maid*, etc., la division en vers n'a rien de certain et elle varie suivant les éditeurs.

cette prétendue analyse, dans laquelle nous ne saurions voir qu'une synthèse sans principe? Elle consiste à essayer sur chaque vers des moules préparés d'avance et à l'y faire entrer de gré ou de force, fragment par fragment, fallût-il tantôt allonger et tantôt raccourcir les membres de la victime.

Linné avait inventé pour la botanique une classification beaucoup moins artificielle et qui du moins ne violentait pas les faits. On l'a rejetée comme peu scientifique.

Comment conserve-t-on, au contraire, la métrique traditionnelle? Ne conduit-elle pas aux scansions les plus illogiques et les plus compliquées? Je ne prendrai pas au hasard des vers anglais pour les décomposer moi-même suivant l'usage ordinaire : on pourrait m'accuser d'en altérer involontairement la prononciation; on pourrait me soupçonner de me laisser aveugler par l'esprit de système et de représenter ainsi l'accentuation des syllabes par une notation défectueuse.

Je choisis mes exemples dans notre plus récente étude de métrique anglaise, dans celle qui indique le mieux cette accentuation : la *Versification de Enoch Arden* par M. Beljame (1). L'auteur y désigne les accents par 2, les accents secondaires par 1, l'absence d'accent par 0. Comme il groupe soigneusement les vers d'après leurs particularités, on trouvera sans peine dans son livre de nombreux cas analogues aux citations suivantes (2). Voici comment il scande le vers 741 :

Philip, | the slight|ed suit|or of | old times (3),
2 0 0 1 0 2 0 0 1 1

Ainsi, ce vers de dix syllabes contient quatre espèces de pieds, non seulement différentes, mais inconciliables : comparez 2 0 à 0 2 et 0 0 à 2 2. Au nom de quel principe se permet-on de décomposer un vers en éléments si disparates, si hétéroclites? De prime abord, nous ne saurions en découvrir qu'un seul : dix ne se divise exactement que par deux ou par cinq, et, comme on n'admet pas de pieds de cinq syllabes, on partage le vers en fragments de deux syllabes sans se préoccuper d'autre chose que de ce parisyllabisme arbitraire.

— « Mais, me dira-t-on, vous dénaturez les faits en les isolant : prise à part, cette scansion paraît sans doute inexplicable. Elle ne l'est point. En effet,

(1) V. *Enoch Arden*, publié par M. Beljame, Paris, 1892, p. 22-56. — Je rappelle que ces lignes ont été écrites en 1892 (v. p. I, note 1). Depuis, M. Beljame a scandé tous les vers de *Macbeth* et donné son opinion sur bien des vers d'*Alastor*, dans ses remarquables éditions de ces deux poèmes. Aujourd'hui encore, c'est dans ses livres que la métrique traditionnelle est appliquée avec le plus de méthode et de science.

(2) V. *l. c.*, p. 37, 38, 43 et suiv.

(3) Que dirait-on d'une scansion analogue en métrique grecque?

πῶς ποτε πῶς ποθ' αἵ γε πατρῷαι

V. Sophocle, *O. R.*, 1211 et suiv. (par l'addition de γε, j'ai donné au γλυκώνειον πρῶτον du vers 1211 une des formes du γλυκώνειον πολυσχημάτιστον).

nous pouvons diviser en pieds semblables de deux syllabes le type métrique dont le vers cité n'est qu'une déviation : celui-ci doit donc se mesurer comme celui-là, par pieds de deux syllabes.

And pass	his days	in peace	among	his own (1).
Philip,	the slight	ed suit	or of	old times.
0 2	0 2	0 2	0 2	0 2
2 0	0 2	0 2	0 0	2 2

N'est-ce pas clair ? » —

Cette raison ne vaut rien : elle pourrait expliquer l'origine de la scansion, mais elle ne la justifie point. Pour le faire mieux ressortir, appliquons le même raisonnement à des cas analogues. Notre octosyllabe et notre alexandrin présentent assez fréquemment cette forme, qui en rappelle le rythme primitif (2) :

Louan|ge à **Dieu**, | **repos** | au **mort** (3).

Lafontaine.

Le **grand** | feuilla|ge **vert** | autour | de **moi** | chantait.

Victor Hugo.

Imposerons-nous cette scansion dissyllabique à tous nos octosyllabes et à tous nos alexandrins ?

Plus **loin** | que les | **vastes** | **forêts**,
Je fui|**rais**, je | **courrais**, | j'**irais**.

Victor Hugo.

Haine, a|**mour**, **lar**|mes, vi|**olence**.

Leconte de Lisle.

Au dé|**clin** des | **grandeurs** | qui do|**minent** | la **ter**|re,
Quand les | **cultes** | **divins**, | sous les | **siècles** | **ployés**,
Repre|**nant** de | l'**oubli** | le sen|**tier** so|**litai**|re,
Regar|dent s'é|**crouler** | leurs au|**tels** fou|**droyés**.

Leconte de Lisle.

(1) *E. A.* (= *Enoch Arden*), 147.

(2) En vieux français, le temps marqué (v. Louis Havet, *Cours élémentaire de métrique grecque et latine*, 3e éd., p. 1) revenait de deux en deux syllabes, mais il ne coïncidait avec l'accent qu'à la fin du vers et de l'hémistiche. Notre octosyllabe avait à l'origine un accent fixe à la quatrième syllabe.

(3) Je divise en pieds d'après le procédé qu'on applique aux vers anglais, et j'imprime en gras les syllabes accentuées.

Ne serait-ce pas ridicule (1) ?

La raison alléguée ne vaut donc rien. Non seulement elle ne vaut rien, mais on ne peut même pas songer à la produire. En effet, tandis que le vers modèle se mesure par pieds de deux syllabes, on introduit ailleurs des pieds trissyllabiques (0 0 2, 0 0 1, 2 0 0, 2 0 2, etc.) :

The lit|tle in|nocent soul | flitted | away (E. A. 269).
0 2 | 0 2 | 0 0 2 | 2 0 | 0 2

Of some | precip|itous riv|ulet to | the wave (E. A. 583).
0 1 | 0 2 | 0 0 2 | 0 0 1 | 0 2

Pitying | the lone|ly man | and gave | him it (E. A. 660).
2 0 0 | 0 2 | 0 2 | 0 2 | 0 1

Saying gent|ly 'An|nie, when | I spoke | to you (E. A. 445).
2 0 2 0 2 | 0 1 | 0 2 | 0 1

Ainsi — *confusion worse confounded* — les pieds de ces vers peuvent n'avoir rien de commun entre eux ni avec ceux du vers modèle : ni l'accentuation, ni le nombre de syllabes, absolument rien.

Tout le monde sait comment se fabrique un jeu de patience : on colle sur de minces planchettes une image chaque fois différente, puis on les découpe ensemble sans tenir le moindre compte du dessin. Voilà peut-être à quoi ressemble le plus cette scansion traditionnelle.

Pour donner à ce chaos un air scientifique, on y adapte ou plutôt on continue à y adapter des appellations grecques, en se fondant presque toujours sur une conception erronée de la métrique ancienne. On emprunte à celle-ci le nom de ses pieds, en remplaçant dans les définitions *syllabe longue* par *syllabe accentuée* et *syllabe brève* par *syllabe inaccentuée*. On obtient ainsi une riche nomenclature, dont les termes savants ne laissent pas d'imposer : ïambe (0 2), trochée (2 0), pyrrhique (0 0), spondée (2 2), anapeste (0 0 2), dactyle (2 0 0), amphimacre ou crétique (2 0 2), amphibraque (0 2 0), molosse (2 2 2), tribraque (0 0 0), bacchée (0 2 2), antibacchée (2 2 0), choriambe (2 0 0 2), antispaste (0 2 2 0), ionique a majore (2 2 0 0) et a minore (0 0 2 2), etc., etc. (2). Ces pieds se

(1) Dira-t-on que dans ces vers il s'est développé des formes irréductibles au type fondamental ? Cette remarque s'appliquerait tout aussi bien aux vers anglais. Comparez ces vers deux à deux :

Annihilating all that's made — 0 2 0 1 0 2 0 2
To a green thought in a green shade. — 0 0 2 2 0 0 2 2
Marvell, *Thoughts in a Garden.*

And pass his days in peace among his own. — 0 2 0 2 0 2 0 2 0 2
When night makes a weird sound of its own stillness. — 0 2 1 0 2 2 0 0 2 2 0
Shelley, *Alastor.*

(2) V. Beljame, *l. c.*, Witcomb, *On English Verse*, Paris, 1884, p. 30, etc., et Mayor, *Chapters on English Metre*, Londres, 1886, p. 172, 192, 194, etc. (2e éd., Londres, 1901, p. 194, 201, 214, 216, etc.).

coudoient pêle-mêle dans les vers du même type, comme le montrent les citations précédentes. En voici quelques autres : molosse (2 2 2)

When the blue | wave rolls night|ly on dark | Galilee.
BYRON.

amphibraque (0 2 0)

There, while | the rest | were loud | in mer|ry making.
TENNYSON.

antibacchée (2 2 0)

Their tawn|y clust|ers, cry|ing to |each other.
TENNYSON.

Ces combinaisons de syllabes ne méritent-elles pas un nom aussi bien que les autres ? Et puisqu'elles en ont un conformément au principe adopté, pourquoi le leur enlèverait-on ? Tout le monde, heureusement, n'a pas le courage d'aller jusqu'au bout de sa théorie ; ou plutôt le bon sens proteste contre cet abus de termes étranges, et l'on s'en tient d'ordinaire à cinq ou six pieds. Mais à quelque nombre qu'on s'arrête, le vers ainsi découpé en pieds ainsi baptisés rappelle une étagère où l'on aurait réuni au hasard quelques spécimens de minéraux en les étiquetant de leurs noms scientifiques :

trochée *ïambe* *ïambe* *pyrrhique* *spondée*
Philip, | the slight|ed suit|or of | old times (1).

bacchée *ionique a minore* *crétique*
You blind guides | who must needs lead | eyes that see (2).

Dans ces collections d'abstractions mortes et sans lien commun, comment reconnaître l'unité réelle et vivante du vers, de cette musique où s'incarne la vie et la réalité de la pensée humaine ?

(1) Beljame, *l. c.*, p. 38.

(2) Mayor, *l. c.*, p. 194 (2e éd., p. 216). A la même page, on trouve encore : crétique, crétique, choriambe, syllabe longue — bacchée, dactyle, choriambe. Puttenham était déjà presque aussi avancé quand il scandait :

dactyle *amphimacre* *iambe* *amphibraque*
What holie | grave, alas, | what fit | sepulcher.

The Arte of English Poesie, 1589, éd. Arber, p. 138.

Quand on lit tous ces traités de versification anglaise, on ne peut s'empêcher de songer aux métriciens d'Alexandrie qui découvraient dans Pindare, par exemple, « des antispastes, des hégémons et autres monstruosités de cette sorte, qu'ils alignaient consciencieusement dans le désordre le plus barbare, pêle-mêle avec des ïambes, des dactyles, des anapestes, et autres pieds de toute forme et de toute provenance qui jamais ne se sont rencontrés ensemble dans un même rythme » (Alfred Croiset, *La Poésie de Pindare*, 2e éd., Paris, 1886, p. 33).

A toutes mes critiques on pourra opposer au moins trois objections.

— « L'homme se trompe souvent. Mais comment a-t-il pu édifier avec tant de soin une métrique d'après vous si déraisonnable ? » —

Nous avons examiné ici la scansion traditionnelle telle qu'on nous la présente, c'est-à-dire en elle-même et indépendamment de son histoire, comme reposant directement sur une division naturelle du vers. A ce point de vue nous pouvons la trouver illogique, c'est là tout ce que je prétends. L'étude de ses origines et de son développement montre qu'elle s'explique par des causes presque inéluctables.

— « Mais comment, avec cette scansion illogique, peut-on enseigner aux élèves à sentir le rythme des vers anglais ? Car on le leur enseigne. » —

De quelque manière qu'on découpe un jeu de patience, le dessin n'en reste pas moins clair, pourvu qu'on remette chaque pièce en place. De quelque manière qu'on divise le vers, le rythme n'en reste pas moins tout aussi sensible, pourvu qu'on lise correctement, pourvu qu'on note correctement la prononciation des syllabes. Si le professeur indique bien la prononciation, s'il donne surtout l'exemple d'une bonne prononciation, s'il sent lui-même et marque dans sa lecture le rythme du vers anglais, ses élèves l'imiteront. Ce résultat prouve simplement que la scansion n'importe guère à ce point de vue, du moment qu'on possède et que l'on communique aux autres le sentiment de la langue et le sentiment du vers. Mais le sentiment et l'analyse sont deux, comme l'art et la science. Tel qui prononce avec la plus grande correction et s'aperçoit des moindres fautes contre l'usage, peut rester toute sa vie incapable d'analyser les sons de sa propre langue (1). A coup sûr, Banville sentait admirablement la musique du vers français : y a-t-il pourtant rien de moins scientifique que son *Petit Traité de Poésie Française* ? Ce qui est fondamental, nécessaire et instinctif, on ne prend pas toujours la peine de le constater, on ne le remarque même pas. On sent très bien, il est vrai, les déviations et les irrégularités, mais sans toujours en distinguer la vraie nature (2). Ces explications nous amènent à la troisième objection et suffiraient à la réfuter.

— « Comment les poètes ont-ils pu employer eux-mêmes pour leurs propres vers une scansion erronée ? » —

Le poète ne construit pas son vers pied par pied, comme un maçon construit un mur pierre à pierre. Il le conçoit comme un tout complet, vivant, de la même manière que le musicien crée ses phrases musicales d'un seul jet et non mesure à mesure. Son instinct et son éducation poétique lui font observer les lois du rythme et varier sans discordance

(1) C'est ce qu'on peut affirmer de la fruitière d'Athènes qui reprenait Théophraste.

(2) « Thus said one in a metre of eleven very harshly in mine ear, whether it be for lack of good rhyme or of good reason, or of both I wot not ». Puttenham, *l. c.*, p. 85 et suiv. (dans certaines notes, prises il y a longtemps, j'ai modernisé l'orthographe). — Le métricien Puttenham n'était pas plus avancé que le peuple grec et le peuple romain : « In uersu quidem theatra tota exclamant, si fuit una syllaba breuior aut longior. Nec uero multitudo pedes nouit, nec ullos numeros tenet ; nec illud quod offendit, aut cur, aut in quo offendat, intellegit » (Cicéron, *Orator*, LI, 173).

les formes traditionnelles (1). S'il veut analyser son vers et en constater la régularité, il pourra se servir à cette fin de la notation la plus artificielle et de la scansion la plus illogique, pourvu que les jalons ainsi posés lui permettent de comparer facilement son vers au type fondamental, au modèle adopté ou simplement aux vers de même espèce. Or comment s'obtient la scansion traditionnelle ? On donne toujours aux pieds, dans chaque mètre, le même nombre de syllabes, sauf lorsqu'on introduirait par là une série aisément évitable d'irrégularités et qu'on rejetterait pour ainsi dire hors du vers l'accent final. Rien de plus facile que de comparer d'un vers à l'autre ces pieds très courts : les ressemblances et les différences sautent aux yeux.

And **pass**	his **days**	in **peace**	a**mong**	his **own**.
Philip,	the **slight**	ed **suit**	or **of**	**old times**.
The **lit**	tle **in**	nocent **soul**	**flit**ted	a**way** (2).

Cette scansion se recommande donc aux poètes, et surtout aux apprentis versificateurs, par sa simplicité et par sa clarté relatives. Mais ces deux qualités ne sauraient suffire à la rendre scientifique ni même logique. Quand j'ai commencé à apprendre le dessin, on nous remettait à chacun un modèle et une feuille de bristol divisés de la même manière en carrés ou autres figures géométriques. Ces lignes guidaient sans aucun doute notre imitation. Mais approuverait-on un critique d'art qui voudrait fonder l'analyse des tableaux sur de pareilles divisions ?

Je n'ai parlé que de trois objections. Il en reste une quatrième : « La scansion traditionnelle semble en effet illogique ; mais n'est-ce pas la seule qu'admette le vers anglais ? » Avant de répondre, il faut voir si l'on ne peut pas en trouver une autre en suivant une méthode vraiment scientifique. Quelle est cette méthode ?

II

LA MÉTHODE

Toute science d'observation comprend deux parties : l'analyse des faits et la recherche de leurs causes. Il n'en va pas autrement en métrique : cette science analyse les vers en eux-mêmes et elle cherche les causes qui en ont déterminé la forme.

Parmi ces causes figure l'opinion du poète sur chaque vers en particulier,

(1) « A dunce like myself, écrit Swinburne, measures verse... by ear and not by finger. » *Academy*, Jan. 15, 1876.

(2) En cherchant à décomposer ce vers en pieds de deux syllabes, on trouverait :

The **lit**|tle **in**|nocent | **soul flit**|ted a|**way**.

sur chaque classe de vers, sur la versification de sa langue et de son temps, enfin sur la versification en général. Mais cette opinion, vu l'inconscience de certains phénomènes psychologiques, nous ne devons en tenir absolument aucun compte dans notre analyse : le plus grand poète n'est pas de ce chef plus capable d'écrire une métrique que de rédiger une grammaire scientifique de sa propre langue.

Pour la métrique, le vers n'est qu'une suite de sons. Le sens en indique à certains égards la prononciation, mais c'est là une question d'orthoépie. L'analyse métrique ne s'exerce que sur une prononciation déjà constatée, chez nous-mêmes ou chez autrui, ou bien encore reconstituée par la philologie (1). Elle ne s'occupe que du son, jamais du sens. Ce dernier relève de l'interprétation et de la critique verbale ou littéraire, bien que la métrique leur emprunte parfois leurs conclusions dans sa recherche des causes et aussi pour comparer la marche du rythme à celle de la pensée (2). Nous ne devons jamais perdre de vue ces distinctions fondamentales. Rien ne serait peut-être plus utile, comme exercice préparatoire, que d'analyser quelques vers d'une langue parfaitement inconnue, à condition, bien entendu, qu'on nous les prononçât correctement.

Il faut donc faire table rase de toute idée préconçue et analyser les vers exactement comme les phonéticiens analysent la prose. Nous ne devons nous en rapporter en dernier ressort qu'à notre oreille (3). Cependant, comme il se peut que nous entendions parfois de travers, il est nécessaire de contrôler nos observations en les comparant à celles des autres métriciens et des poètes : si défectueuses que puissent être leurs scansions et leurs théories, dont nous n'avons pas à nous préoccuper, ils indiquent souvent avec beaucoup d'exactitude et de finesse la prononciation des vers. Cette précaution s'impose surtout quand on étudie la versification d'une langue étrangère.

Une fois que nous aurons établi de la sorte, par nous-mêmes et avec l'aide d'autrui, sous quelles formes les divers phénomènes phonétiques se présentent dans les vers, nous chercherons si par certains de leurs caractères elles se laissent ramener à une formule spéciale, dans chaque cas particulier, et s'il est possible d'en dégager des lois générales, un principe commun. Voilà comment j'ai procédé.

En analysant et en classant les faits constatés par la simple audition, on compose une *métrique descriptive*. Mais, comme les mètres sont en grande partie traditionnels, on ne peut les bien comprendre à moins d'en étudier l'évolution depuis les plus anciens exemples connus, en se fondant

(1) La métrique peut elle-même aider à cette reconstitution. C'est là un de ces inévitables cercles vicieux si fréquents en philologie : l'interprétation d'un texte suppose la connaissance du vocabulaire, mais la connaissance du vocabulaire résulte de l'interprétation des textes ; l'étude d'un auteur suppose la connaissance de l'histoire littéraire de son temps, mais cette histoire repose sur l'étude des auteurs ; etc., etc.

(2) Par exemple pour les enjambements, la césure, etc.

(3) Κριτὴς μέτρων ἡ ἀκοή (Longin. 14). Your eare man be the only iudge (James I, *Reulis and Cautelis*).

sur la comparaison avec les formes actuelles, aussi bien que sur le témoignage des métriciens et des philologues, sur les phénomènes linguistiques etc. : c'est là la *métrique historique,* qui comporte une histoire de la métrique. Elle ne nous permet pourtant pas de remonter jusqu'à l'origine des mètres. Les mètres indigènes des Anglais, par exemple, leur étaient communs au début, et ils le sont encore en partie, avec les autres peuples germaniques; leurs mètres d'emprunt reproduisent plus ou moins exactement des modèles étrangers. Leur versification ne peut s'expliquer sans une comparaison éclairée avec toutes sortes d'autres versifications (allemande, scandinave; française, italienne, latine, grecque, etc.) : ce travail relève de la *métrique comparée.* Le rythme de la poésie, chez tous les peuples, aussi bien que celui du chant, repose évidemment sur des lois physio-psychologiques : la métrique d'une langue ne saurait donc être complète sans une *physio-psychologie du rythme.* Enfin, la métrique descriptive, au lieu de s'en tenir à l'audition, peut se fonder sur des observations de phonétique expérimentale : elle devient alors une *métrique expérimentale.* Mais, il est nécessaire de commencer par la métrique auditive et par des recherches de physio-psychologie : autrement, on ne saurait sur quels points expérimenter, de quel côté pousser ses investigations. D'ailleurs, si la métrique expérimentale peut seule donner une réponse définitive à bien des questions, la métrique auditive se suffit à elle-même dans la plupart des cas.

Métrique auditive, métrique expérimentale, métrique historique, métrique comparée, physio-psychologie du rythme, je n'aurais rien dû omettre pour être vraiment complet. Mais ce serait le travail de toute une vie consacrée uniquement à cette tâche. On ne trouvera dans ces trois volumes qu'un essai de métrique auditive générale (1), des notes sur la physio-psychologie du rythme et une suite de vérifications expérimentales.

Dans la Première Partie, j'ai mis à profit les résultats que m'ont donnés mes recherches sur la métrique historique et la métrique comparée. Au moment où je l'ai rédigée (avril 1898), j'avais étudié avec soin à peu près tout ce qui avait paru d'ouvrages utiles à connaître (2); depuis lors j'ai dépouillé au moins les principales publications nouvelles.

Pour la Deuxième Partie, j'ai lu ou relu les travaux de MM. Helmholtz, Herbert Spencer, Wundt, Grosse, Hirn, Scripture, Bourdon, Féré, etc., sans parler de nombreux traités détaillés de physique, de physiologie, de biologie, de psychologie, de musique, etc., etc. J'ai d'ailleurs toujours procédé par observation directe, et les ouvrages que je cite ne m'ont guère servi qu'à contrôler après coup mes résultats personnels.

Quant aux vérifications expérimentales, elles ne sont pas aussi complètes

(1) C'est-à-dire un exposé des lois générales de la versification anglaise. La métrique spéciale comprendrait l'étude des différents mètres, depuis les premiers exemples que nous en avons jusqu'à nos jours.

(2) Comme j'avais d'abord entrepris ces lectures pour mon instruction personnelle, je n'ai pas toujours pris des notes dans les premiers temps, ou bien j'en ai pris sans ajouter autre chose que le nom de l'auteur et le titre du livre. Ainsi, dans certains cas, assez rares du reste, je me verrai forcé de citer de mémoire, ou tout au moins sans indiquer la page ou le paragraphe.

que je le voudrais, bien qu'elles aient été reprises à différentes dates pendant les dix dernières années (1) : la phonétique expérimentale n'est pas encore assez avancée pour permettre certaines recherches, et les recherches déjà possibles exigent un temps si considérable, que les « profanes » ne sauraient se douter du travail que représentent parfois quelques lignes de ma Troisième Partie.

On pourra m'objecter que j'aurais dû épuiser la métrique auditive, par exemple, sans me préoccuper du reste. Mais tout se tient en métrique, et une partie ne saurait progresser indépendamment des autres. Et puis, de quelque science qu'il s'agisse, on ne peut la faire avancer que d'une étape vers le but idéal et jamais atteint : la connaissance intégrale des faits et des causes.

Malgré les imperfections que je viens de confesser aux lecteurs, et malgré les erreurs qu'ils découvriront sans doute, j'avouerai sans fausse modestie que mon gros essai me paraît présenter un ensemble solidement construit et beaucoup d'aperçus nouveaux. Il s'agit avant tout de méthode : si la mienne est mauvaise, tant pis ; si elle est bonne, comme j'en suis convaincu, d'autres la compléteront et la perfectionneront.

(1) Je n'ai fait mes expériences, cela va sans dire, que sur des Anglais ignorants de ma théorie.

PREMIÈRE PARTIE

MÉTRIQUE AUDITIVE

A

MESSIEURS

LOUIS HAVET ET HENRY SWEET

je dédie respectueusement
cette MÉTRIQUE AUDITIVE.

AVANT-PROPOS

§ 1. La *métrique*, ou science des mètres, étudie à tous les points de vue les différents mètres qui se trouvent représentés dans les vers d'une ou de plusieurs langues. C'est une science d'observation et d'analyse, comme la phonétique et la grammaire. Elle repose donc uniquement sur l'analyse des faits, c'est-à-dire sur l'analyse de la prononciation que donne aux vers une diction correcte. Cette correction nous est garantie, quand il s'agit de poèmes contemporains, par le sentiment de la langue et le sentiment du vers, vivants tous deux, surtout chez les poètes eux-mêmes, et relativement faciles à acquérir (1). Pour les œuvres anciennes, au contraire, nous sommes forcés d'avoir recours à des inductions multiples et aux renseignements plus ou moins exacts que nous ont laissés les métriciens, les grammairiens et les critiques du temps (2).

§ 2. Cet abrégé de métrique anglaise n'est guère qu'un exposé de principes. Il comprend trois livres : des notions de prosodie, un résumé de rythmique et quelques chapitres de métrique proprement dite. J'ai réuni sous le nom de métrique générale un ensemble d'analyses et de considérations qui s'appliquent à tous les vers anglais.

On remarquera entre la prosodie et les deux autres livres une assez grande différence de méthode et de style.

Dans la rythmique et dans la métrique générale, je me suis borné à exposer tout simplement les faits dans un ordre méthodique. Beaucoup les trouveront par suite sèches et arides. Mais il m'a semblé que l'enchaînement naturel des faits et la nécessité de mes conclusions y apparaîtraient bien plus clairement si je n'y mêlais aucune dissertation. J'ai conservé à

(1) La métrique peut guider parfois le sentiment du vers, mais elle ne le crée pas plus que la phonétique ne crée le sentiment de la langue (le sens linguistique). Au contraire, la métrique a pour dernière autorité le sentiment du vers, comme la phonétique a pour dernière autorité le sentiment de la langue.

(2) Si je veux analyser, par exemple, le rythme du vers Ἠράμαν, πάλαι, il faut que je détermine, non seulement le nombre et la quantité des syllabes, mais encore la durée et l'intensité qu'elles reçoivent dans ce cas particulier : aucun de ces détails ne m'est fourni par le texte.

ces deux livres la forme sous laquelle je les ai rédigés en 1898 ; seuls, les deux premiers chapitres ont été retouchés. J'ai ajouté en note les observations que m'ont suggérées les ouvrages parus depuis cette date (1).

Dans la prosodie, au contraire, j'explique la nature, les causes et les effets de tous les phénomènes phonétiques. Aussi ai-je dû la refondre presque entièrement : j'y ai résumé en partie les résultats des recherches de physio-pschychologie et des observations expérimentales dont on trouvera le détail dans la Deuxième et la Troisième Partie. Ce n'est pas sans regrets que je l'ai fait, ni sans appréhension. Ces recherches et ces observations perdront pour le lecteur quelque peu de leur nouveauté. Il est vrai qu'il sera mieux préparé à les comprendre. D'autre part, malheureusement, ces rapides explications de la prosodie, ainsi détachées de l'ensemble où elles ont leur place et privées en grandes partie des preuves qui les étayent, pourront quelquefois surprendre et laisser dans l'esprit un certain doute. Je me suis pourtant efforcé de les rendre aussi claires et aussi évidentes que possible. Cette prosodie semblera peut-être d'une longueur disproportionnée auprès de la rythmique et de la métrique, qui sont l'essentiel. Mais elle aidera beaucoup à les comprendre. Elle me dispense également de compliquer la Deuxième et la Troisième Partie par des considérations sur l'acoustique et la phonétique.

Dans mes notes sur le rythme et dans mes vérifications expérimentales, je m'appuie uniquement sur mes recherches personnelles. Dans ma prosodie, j'ai en outre mis à profit les résultats obtenus de côté et d'autre par la physio-psychologie. Les ouvrages de M. Wundt, en particulier, m'ont beaucoup servi (2). Quant à la phonétique, je renvoie d'une manière générale aux *Principes de Phonétique expérimentale* de M. l'abbé Rousselot (3), à la *Fonetik* de M. Otto Jespersen (4) et aux *Elements of experimental Phonetics* de M. Scripture (5). Pour la prononciation et l'histoire des sons, j'invoque avant tout l'autorité de M. Henry Sweet (6). Quant aux termes de métrique, je les emprunte à M. Louis Havet (7).

(1) Le lecteur se verra donc parfois renvoyé, suivant les cas, à deux éditions différentes du même ouvrage. J'ai tâché de remédier à cet inconvénient, mais il ne m'a pas toujours été possible de le faire. Je m'en excuse une fois pour toutes.

(2) *Grundzüge der physiologischen Psychologie*, 5e éd., Leipzig, 1902-3 ; *Völkerpsychologie, Erster Band, die Sprache, ib.*, 1900 ; *Sprachgeschichte und Sprachpsychologie, ib.*, 1901 ; etc., etc.

(3) Paris, 1897, etc.

(4) Copenhague, 1898-1899 (trad. allemande, Leipzig, 1904).

(5) New-York et Londres, 1902.

(6) Clarendon Press : *History of English Sounds*, 1888 ; *A Primer of Phonetics*, 1890 ; *Elementarbuch des gesprochenen Englisch*, 3e éd., 1891 ; *A Primer of Spoken English*, 1890 ; *A New English Grammar*, I, 1892, II, 1898. — V. ausssi Joh. Storm, *Englische Philologie*, 2e éd., I, Leipzig, 1892, et Hermann Paul, *Grundriss der germanischen Philologie*, Strasbourg, 1891 (2e éd., *ib.*, 1896 et suiv.).

(7) V. *Cours élémentaire de métrique grecque et latine*, 3e éd., Paris, 1893, etc. — J'ai tâché de ne pas abuser des termes techniques et de ne pas trop en employer de nouveaux. On trouvera la liste de ceux que j'ai adoptés, ainsi que des abréviations et signes divers, dans les deux index mis à la fin de ce volume.

LIVRE I

PROSODIE

CHAPITRE I

GÉNÉRALITÉS

§ 3. La prosodie d'une langue en étudie les sons au point de vue des propriétés qui jouent un rôle dans la versification de cette langue. Quelles sont ces propriétés ? Nous ne pouvons évidemment le savoir dans le cas actuel avant d'avoir déterminé les différents caractères du vers anglais. Nous sommes donc obligés de passer en revue toutes les particularités de la prononciation anglaise. Il faut bien se rappeler qu'ici, en effet, il s'agit de prononciation, non d'orthographe, et prononcer par conséquent tous les exemples avec leur accentuation et leur intonation naturelles ; sinon, ils ne prouveront rien. Je ne saurais trop insister sur ce point (1).

A. — LA PHRASE.

§ 4. Il n'existe dans le langage qu'une seule unité réelle et complète en elle-même : la phrase (2). Elle peut se composer d'un seul mot,

Come ! — There ? — Yes.

(1) Souvent une phrase peut servir à exprimer plusieurs nuances de la pensée et du sentiment, c'est-à-dire se prononcer de plusieurs manières. Je n'ai songé dans chaque cas qu'à l'une d'entre elles, cela se comprend, en général à la plus ordinaire. En tout cas, mes explications suffiront à la faire trouver quand il y aura doute.

(2) Je ne prends pas cette appellation dans le même sens que nos grammaires élémentaires.

ou bien d'un groupe de mots formant une proposition indépendante.

He's come to-day.

de propositions corrélatives,

He's come to-day and leaves to-morrow.

d'une principale et de sa subordonnée,

I know he's come to-day.

etc., etc.

B. — LES GROUPES DE SOUFFLE.

§ 5. Chacune des phrases citées plus haut se prononce d'une seule émission de voix; elle forme ce qu'on appelle un *groupe de souffle* (*breath-group*), qui se trouve compris entre deux silences, accompagnés en général d'une reprise d'haleine. Les phases plus complexes et plus longues, celle que j'écris en ce moment, par exemple, peuvent se diviser en deux, trois, quatre ou *n* groupes de souffle, soit à cause du sens, soit pour nous permettre de respirer. Mais comme les groupes de souffle ne forment pas alors un tout complet, même au point de vue phonétique (1), ce sont là des divisions artificielles et abstraites.

C. — LES SONS DU LANGAGE OU PHONÈMES.

§ 6. Par l'analyse, on peut encore abstraire dans une phrase d'autres éléments que les groupes de souffle. Considérons à cet effet une courte phrase, telle que

You seem to be dumb to-day (2)

Elle se compose d'une suite ininterrompue de sons, qui passent de l'un à l'autre par transitions insensibles, comme les couleurs du spectre solaire, et dont on ne saurait par suite indiquer le commencement ni la fin. Au milieu de

mais dans une acception plus large, la seule exacte, telle que la définit par exemple M. Sütterlin : « Der Ausdruck einer Vorstellung, einer Vorstellungsmasse oder der Verbindung zweier Vorstellungen oder zweier Vorstellungsmassen, der dem Sprechenden und dem Hörenden als ein zusammenhängendes und abgeschlossenes Ganzes erscheint » *Die deutsche Sprache der Gegenwart*, Leipzig, 1900, p. 306.

(1) L'accentuation et l'intonation ne sont pas les mêmes que dans une phrase.

(2) Je suppose qu'on prononce cette phrase sur un ton d'affirmation nette et sans s'arrêter après *dumb*.

cette transformation continue et graduelle ressortent pourtant plusieurs points caractéristiques, qui ressemblent aux points caractéristiques d'autres phrases, sans leur être tout à fait identiques (1). On peut même les abstraire de leur entourage, non sans les modifier quelque peu. On obtient ainsi, par l'analyse de nombreuses phrases, les sons ou phonèmes d'une langue, par exemple les sons représentés ici par *y, ou, s, ee, m, t, o, b, e, d, u, mb, t, o, d, ay*.

D. — LES QUALITÉS DU SON.

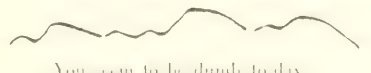
§ 7. Ces sons diffèrent par le timbre, la hauteur, l'intensité, la durée.

On remarque sans peine que les sons représentés par *ee* (*seem*) et par *ay* (*to-day*) sont plus long que les autres ; *mb* est aussi plus long dans *dumb* que *m* dans *seem*.

Le timbre d'un phonème varie presque toujours, non seulement sous l'influence des sons voisins (1), mais encore en lui-même. C'est frappant en anglais, surtout pour les sons longs. Dans *ay* de *to-day*, on passe par degrés insensibles du son *è* au son *i* : il est impossible de déterminer où finit *è* et où commence *i*. Tout ce qu'on peut dire, c'est qu'à tel moment on entend *è* et à tel autre *i*. Quand les variations d'un phonème sont assez considérables pour qu'à différents moments on distingue deux timbres différents, comme ici, on dit qu'il forme diphtongue.

E. — LES SYLLABES.

§ 8. L'intensité du son varie par degrés plus ou moins sensibles. On peut la représenter approximativement par une courbe telle que la suivante :



You seem to be dumb to-day

Nous y remarquons sept ondulations très inégales, qui correspondent à autant de syllabes. On en distingue aisément le nombre au nombre des sommets d'intensité. Mais où elles commencent et où elles finissent, il est tout aussi impossible de le décider que pour une suite de collines (2). On observe cependant que les sons se groupent autour des plus intenses (*ou, ee, o, e, u, o, ay*), qui contiennent pour ainsi dire le sommet de la syllabe et en déterminent par là même l'existence ; on les appelle pour cette raison

(1) Comparez les sons soulignés dans *he did* et *you do* en observant la position des lèvres et le timbre de la voix.

(2) Les courts silences indiqués par des blancs font partie intégrante d'un son : ils se trouvent au milieu des *t*.

sons syllabiques et l'on dit qu'ils forment syllabe. Il est donc facile d'entendre à quelle syllabe ils appartiennent, puisqu'ils la constituent. Il n'en est pas de même des autres sons : le commencement du dernier *d*, par exemple, se rattache à *to*, et la fin à *day*, mais jusqu'où et à partir d'où? Pour le *t* de *metre* et surtout de *metal*, la difficulté est encore plus grande ; on ne peut rien affirmer de certain.

F. — L'ACCENT.

§ 9. Comme l'indique la forme de la courbe, les syllabes *seem*, *dumb* et *day* l'emportent sur les autres en intensité. On dit qu'elles sont accentuées, et l'on nomme les autres inaccentuées (1). L'accent sert en pareil cas à unir les syllabes en mots (*to-day*), en groupes syntaxiques (*you seem*, *to be dumb*), en propositions, en phrases. A cause de ce rôle, on l'appelle *accent grammatical*. Il ne faut pas oublier que la distinction entre mots et groupes grammaticaux est purement logique. Au point de vue phonétique, on ne reconnaît que des *groupes accentuels*, qu'ils se composent d'un seul mot ou de plusieurs ; à ce point de vue, il n'y a aucune différence entre *you seem, to be dumb* et *to-day*. Encore les groupes accentuels ne sont-ils distincts que si on les prononce séparément.

§ 10. En renforçant diverses syllabes, d'ordinaire accentuées ou inaccentuées, on modifie diversement le sens de la phrase :

My brother's given me this book.
(Not *your* brother.)

My *brother*'s given me this book.
(Not my *mother*.)

My brother *has* given me this book.
(Not *will* give — ou bien : it admits of no doubt.)

My brother's *given* me this book.
(Not *lent*.)

My brother's given *me* this book.
(Not to *you*.)

My brother's given me *this* book.
(Not *that* one.)

My brother's given me this *book*.
(Not *bag*) (2).

(1) Pour plus de commodité, j'emploierai *accentuée*, *inaccentuée* dans le sens de *syllabe accentuée*, *syllabe inaccentuée*.

(2) Ceux de mes lecteurs qui ne sauraient pas assez l'anglais pour se rendre bien compte de ces nuances, les sentiront peut-être mieux dans d'autres langues : Mein Bruder hat mir dieses Buch gegeben. — Min Broder har givet mig denne Bog. — Min Broder har givit mig denna Bok. — Mijn broeder heeft mij dit boek gegeven.

C'est là un *un accent d'expression* ou *accent expressif*, qu'on appelle aussi *accent oratoire* (*emphasis*) : il peut être, soit logique, comme ici, soit émotionnel ou pathétique. Il n'y a pas de distinction bien nette entre l'accent grammatical et l'accent expressif : l'accent grammatical, dans les langues telles que l'anglais, fait généralement ressortir dans le mot la syllabe la plus expressive et dans le groupe de mots le mot le plus expressif. Il existe pourtant une différence, et elle est d'ordinaire assez facile à sentir.

Rem. — On remarquera que par accent je désigne l'accent d'intensité ou de force, l'accent dynamique.

§ 11. Les syllabes inaccentuées se groupent autour des syllabes accentuées, comme les petites montagnes d'un massif autour des plus hautes. Ainsi se forment des *groupes accentuels* (*stress-groups*). Mais à un point de vue purement phonétique, ces groupes accentuels ne sont pas séparés les uns des autres dans la phrase. Dans celle que nous analysons, si *you* se rattache à *seem*, *to be* peuvent aussi bien se rattacher à *seem* qu'à *dumb* (1) et *to-* à *dumb* qu'à *day* (2). Evidemment, si l'on prononce à part les groupes grammaticaux formés de syllabes qui sont réunies par un lien logique, c'est-à-dire *you seem, to be dumb* et *to-day,* on obtient ainsi des groupes accentuels bien distincts.

On introduit souvent cette division dans l'analyse phonétique des phrases, sous le nom de *groupes de force, groupes accentuels,* sans prendre garde que c'est là une division bien plutôt logique que phonétique. On se figure qu'elle existe réellement dans la phrase, parce qu'on peut prononcer en coupant de cette manière et non d'une autre. Mais en parlant, on ne sépare aucunement ces groupes logiques les uns des autres : pour celui qui entend sans savoir l'anglais, il est impossible de distinguer si *to be* se rattache à *seem* ou à *dumb*, *to-* à *dumb* ou à *day*. C'est là précisément l'une des plus grandes difficultés, la plus grande peut-être, que nous rencontrions quand nous apprenons une langue étrangère, surtout d'accentuation différente de la nôtre : il nous est d'abord impossible de grouper d'après le sens les syllabes entendues, soit en mots, soit en groupes syntaxiques.

§ 12. En réalité, dans le groupement des syllabes entre elles, l'oreille n'a d'autre point de repère, d'autre point de départ, que l'accent lui-même. Aussi M. Sweet, dans son *Elementarbuch des gesprochenen Englisch,* coupe-t-il les phrases en fragments qui commencent par la syllabe accentuée, afin de donner une image exacte du groupement des syllabes qui s'offre dans la prononciation à l'auditeur. C'est d'autant plus juste que l'effort de la voix qui constitue l'accent sépare bien, au point de vue auditif, ce qui suit de ce qui précède. Si l'on analyse une phrase d'après ce principe, on la divise par la pensée en segments qui vont d'un accent à l'autre. Cette division peut s'indiquer

(1) Remarquez qu'on peut dire en certains cas *seem to be* et même [illegible]

(2) Cp. p. 6, note 2.

dans l'écriture en soulignant la partie syllabique des syllabes accentuées :

You seem to be dumb to-day (1).

Le nom de segments convient mieux ici que celui de groupes : on sectionne abstraitement la phrase, bien plutôt qu'on n'en groupe les syllabes ou même les sons. Ces segments peuvent s'appeler *rythmiques*, puisqu'ils sont déterminés par le retour d'un son plus fort que les suivants.

G. — LA DURÉE.

§ 13. Les syllabes sont plus ou moins longues suivant le nombre et la durée des sons dont elles se composent. Mais les sons, longs ou brefs, se prononcent plus ou moins lentement suivant l'importance qu'on leur donne. Dans notre phrase, comme l'indique la courbe du § 8, les syllabes accentuées sont plus longues que les autres.

H. — L'INTONATION.

§ 14. Dans cette même phrase, la voix passe continuellement, en général, par glissés ou tout au moins par intervalles peu sensibles, d'un ton à un autre, plus ou moins aigu, plus ou moins grave. Ainsi elle s'élève plus haut sur les syllabes accentuées que sur les autres, en montant d'abord pour descendre ensuite. Si nous ne considérons que les sommets d'acuité, nous constaterons que dans la phrase tout entière il en est de même : elle monte jusqu'à *dumb* et descend ensuite jusqu'à la fin. La courbe de l'acuité correspond donc à peu près à celle de l'intensité.

On remarquera surtout que sur la dernière syllabe (*day*) la voix descend d'une manière très sensible ; cette descente peut même commencer à partir de *to-*, qui est alors plus aigu que l'accentuée du même mot, bien que toujours moins intense. La manière dont se termine une phrase au point de vue de l'acuité, c'est-à-dire la *cadence*, est extrêmement importante. Une cadence descendante, comme ici, donne à la phrase un caractère affirmatif. Une cadence ascendante bien marquée la rend interrogative. Comparez, à cet égard :

He's come to-day.
He's come to-day?

Ces variations de hauteur ou acuité constituent *l'intonation*. L'intonation, dans les trois exemples précédents, sert à grouper les mots en

(1) Je souligne seulement la partie syllabique, non la syllabe entière, parce qu'il est impossible de déterminer exactement où celle-ci commence et finit.

phrases et à donner à la phrase un caractère affirmatif ou interrogatif. On peut donc dire qu'il s'agit en pareil cas d'une *intonation grammaticale*.

§ 15. Avec ses degrés innombrables et ses nuances infinies, l'intonation traduit aussi les moindres variations de la sensibilité. Suivant que nous sommes joyeux ou ennuyés de la nouvelle que nous annonçons, nous prononçons cette phrase d'une voix aiguë ou grave :

He's come to-day!
He's come to-day.

Il en est de même de l'interrogation :

He's come to-day ?

Dans tous ces cas, il s'agit d'une *intonation expressive*. Tandis que l'intonation grammaticale est purement logique, l'intonation expressive est en général purement émotionnelle ou pathétique. Elle peut cependant aussi être logique, par exemple quand nous élevons le ton, comme c'est la règle, sur le mot dont nous voulons faire ressortir le sens ; c'est le cas pour les syllabes imprimées en italique au § 10. Il n'est donc pas toujours très facile de distinguer entre l'intonation grammaticale et l'intonation expressive.

I. — SYNTHÈSE.

§ 16. Il ressort des § 8, 13 et 14 que la courbe du § 8 représente à la fois l'accentuation, la durée et l'intonation des syllabes; autrement dit, que la durée et l'intonation se règlent dans notre phrase sur l'accentuation. Il en est ainsi d'ordinaire. Mais ce n'est pas une loi : une accentuée peut être plus brève et plus grave qu'une inaccentuée de la même phrase, du même mot.

CHAPITRE II

LES SONS

§ 17. Les sons du langage ou phonèmes diffèrent entre eux par le timbre. Le timbre peut se définir par l'analyse physique, par le mode de production ou par l'effet acoustique des phonèmes. Je vais les considérer successivement à ces trois points de vue, dont j'indiquerai au fur et à mesure les divers rapports.

A. — ANALYSE PHYSIQUE.

§ 18. Le timbre repose sur la hauteur, c'est-à-dire sur la fréquence des vibrations sonores, à peu près de même que la couleur tient à la fréquence des vibrations lumineuses (1). Plus exactement, comme les sons naturels, ceux du langage en particulier, ne sont presque jamais simples, le timbre d'un son (composé) est déterminé par le nombre des sons partiels et par les rapports de hauteur et d'intensité qu'ils présentent entre eux. Si l'on fait vibrer avec un archet une corde tendue, elle rend un *son fondamental*, le plus grave et le plus fort, avec une série *d'harmoniques* de plus en plus aigus et de plus en plus faibles (2). Suivant la matière et la forme de la caisse de résonance ou de la table d'harmonie sur laquelle on tend les cordes dans les divers instruments, le son fondamental et tels harmoniques sont renforcés à des degrés différents par la résonance : de là le timbre particulier du violon, du violoncelle, de la guitare, de la harpe, de la lyre, etc. (3).

(1) Dans plusieurs langues, telles que l'allemand, le danois, le norvégien, le suédois, etc., le timbre s'appelle couleur du son (*Klangfarbe, Klangfarve, klangfärg*, etc.).

(2) Au lieu d'harmoniques, il serait plus exact de dire hypertons ou sur-tons.

(3) Monge avait déjà formulé nettement cette théorie du timbre (v. Surremain-Missery, *Théorie acoustico-musicale*, Paris, 1793). Helmholtz l'a établie par toutes sortes d'expériences (v. *Théorie physiologique de la musique*, trad. Guéroult, Paris, 1868). Tous les physiciens l'ont admise : M. Guillemin la combat cependant (v. *Acoustique* [illegible], Paris, [illegible]). Une oreille exercée distingue, non seulement les harmoniques des divers instruments, mais encore ceux de la

§ 19. Dans toute voyelle on distingue un son fondamental, de hauteur variable, et une ou plusieurs résonances, appelées *vocables,* de hauteur caractéristique et au moins en partie constante : de là son timbre particulier (1). Le son fondamental est dû à la vibration des cordes vocales (2), les résonances à la forme momentanée de la cavité supra-laryngienne ou bucco-nasale (3). J'ai dit que dans le premier la hauteur est variable ; en réalité, elle ne peut varier qu'entre certaines limites : autrement le timbre est défiguré, et le phonème devient méconnaissable, sans doute parce qu'il doit subsister un certain rapport de hauteur entre le son fondamental et la résonance.

Dans toute voyelle, par conséquent, on a une superposition de deux notes ou davantage, exactement comme dans les accords de la musique ; mais le caractère de l'accord y est déterminé par les notes supérieures, celles des résonances (4). Ces accords sont plus ou moins sonores et plus ou moins consonants, et le timbre en est par suite plus ou moins agréable. Si l'on chante sur une même note, de hauteur moyenne, la voyelle de *too,* de *star* et de *free,* on se rendra compte que l'absence de résonance bien marquée

voix humaine ; Rameau les avait déjà reconnus (v. *Nouveau système de musique théorétique*, Paris, 1726, préface, etc.).

(1) Sur le timbre des voyelles, v. Rousselot, *l. c.*, Première Partie, p. 175-232, Scripture, *l. c.*, passim, surtout Part III et Part IV.

(2) Quel que soit, d'ailleurs, le caractère de cette vibration. D'après la théorie la plus généralement admise, les ligaments vocaux vibrent bien comme des cordes, des rubans, des membranes (v. Helmholtz, *l. c.*). Quelques physiciens et physiologistes pensent qu'en s'ouvrant et en se refermant plus ou moins rapidement, sous la pression de l'air expiré, comme deux coussins pressés l'un contre l'autre, elles produisent un son plus ou moins aigu, à la manière d'une sirène (v. Ewald, *Physiologie des Kehlkopfes,* dans Heymann's *Handbuch d. Laryng. u. Rhin.*, I, Vienne, 1898, p. 181 et suiv. ; Musehold, *Stroboskopische u. photogr. Studien üb. d. Stellung d. Stimmlippen im Brust- u. Falsettregister,* dans *Arch. f. Laryng.*, VII, 1898, p. 1 et suiv, ; et surtout Scripture, *On the Nature of Vowels,* dans *Amer. Journ. Sci.*, XI, 1901, p. 309 et suiv.). Reprenant et complétant une théorie de Savart, M. Guillemin a cherché à démontrer que le larynx fonctionne comme l'appeau des oiseleurs : les sons seraient produits par les cyclones de l'air dans les ventricules de Morgagni, les vibrations des cordes vocales n'étant qu'un phénomène secondaire (*Génération de la Voix et du Timbre,* 2e éd., Paris, p. 33 et suiv., 97 et suiv., etc.). M. Guillemin n'a pas fait d'expériences. « L'expérience, d'après M. Marage, prouve... que la théorie si séduisante de M. Guillemin n'est pas exacte, puisqu'on peut supprimer les cyclones sans rien changer ni à la voyelle ni à son tracé. » (*Année psychologique,* VIII, 1901, p. 274). Ce n'est pas ici le lieu de discuter ces diverses théories. Les explications que je donne dans cette prosodie s'appliquent plus directement à la théorie de Helmholtz, mais elles peuvent aussi bien s'appliquer, *mutatis mutandis,* à celle de M. Scripture ou de M. Guillemin.

(3) La cavité formée par (la trachée-artère), le larynx, le pharynx, la bouche et les fosses nasales. Sur la nature et le rôle des sons produits dans cette cavité, des avis différents ont été émis par MM. Willis (v. *Cambridge Phil. Trans.*, III, 1833, p. 231 et suiv.), Helmholtz (v. *l. c.*), Hermann (v. *Pflüger's Arch.*, XLV, [illegible], p. [illegible] et suiv. ; XLVII, 1890, p. [illegible] et suiv., 34[illegible] et suiv. ; XLVIII, 1891, p. 181 et suiv., 543 et suiv. ; LIII, 1892, p. 1 et suiv.) ; Rousselot (v. *l. c.*) ; Marage (*Année psychol.*, VI, 1899, p. 485 et suiv., etc.) ; Guillemin (v. *l. c.*) ; Scripture (v. *l. c.*), etc.

(4) Il n'est pas inutile de rappeler qu'une oreille peu exercée ne distingue pas plus les diverses notes d'un accord que les sons constitutifs d'une voyelle : dans les deux cas elle ne perçoit qu'un son unique.

(*oo*) (1), la gravité de la principale résonance (*ar*) ou son acuité (*ee*) donnent au phonème un effet tout particulier (2).

§ 20. Quant aux consonnes, ce sont des accords plus ou moins sourds et dissonants. Cela tient à ce que la vibration des cordes vocales est absente ou couverte par les bruits de la cavité bucco-nasale, qui constituent le caractère unique ou essentiel de ces phonèmes. Ce ne sont pas des sons, comme les voyelles, mais des bruits composés (3).

B. — MODE DE PRODUCTION.

§ 21. Le timbre des phonèmes tient donc à l'action des cordes vocales et à la forme de la cavité bucco-nasale. Quand les cordes vocales sont assez rapprochées et tendues, elles vibrent sous la pression de l'air expiré (4). Cette vibration s'appelle *voix* (5). Elle ne se rencontre que dans certains phomènes, qu'on peut désigner sous le nom de *voisés* (6).

§ 22. Quand la *voix* trouve le passage libre à travers la bouche, elle n'y est que modifiée par des résonances, qui lui donnent un timbre particulier : d'où les différentes voyelles.

§ 23. Si elle s'y heurte à un obstacle, il en résulte un bruit, qui la couvre plus ou moins : d'où les consonnes voisées. Tantôt, comme pour *z* et *v* (7), l'obstacle n'est qu'un simple rétrécissement, à travers lequel l'air expiré passe avec un bruit de frottement, continu et prolongeable : la consonne s'appelle alors *constrictive*, *fricative* ou *continue*. Tantôt, comme pour *b* ou *d* (7), c'est une fermeture, une occlusion complète, qui s'ouvre comme par explosion avec un bruit de frappement momentané : la consonne s'appelle alors *occlusive*, *clusile*, *explosive*, *plosive* ou *momentanée* (8).

§ 24. Ces bruits de frottement ou de frappement peuvent se produire sur

(1) D'après Preece, il y a des vibrations intenses à l'octave et de très faibles à la quinte de l'octave. V. Rousselot, *l. c.*, p. 198.

(2) Ce qui précède ne s'applique pas aux voyelles chuchotées, qui ne contiennent que des bruits. Par voyelles, à moins d'indication contraire, j'entends toujours les voyelles prononcées avec vibration des cordes vocales.

(3) Sur la nature de ces bruits, v. Rousselot, *l. c.*, p. 638 et suiv.

(4) Cette vibration se sent très bien lorsqu'en prononçant une voyelle ou un *z* on appuie l'index sur la pomme d'Adam.

(5) En anglais, *voice* ; en allemand, *Stimme* ; en danois et en norvégien, *Stemme*.

(6) Ce mot est tiré de *voix*, comme *boisé* de *bois*, *croisé* de *croix*, etc. Je suis l'exemple des phonétistes anglais, qui ont formé *voiced* de la même manière (cp. danois *stemt*, allemand *stimmhaft*). On dit généralement sonore, et M. Passy emploie vocalique. Sonore a un sens plus général, dont on a besoin en phonétique : comment dire autrement « une voix sonore », « un *a* sonore », par opposition à « une voix sourde », « un *a* sourd » ? Vocalique est l'adjectif de voyelle : comment désigner autrement « la partie vocalique » d'une syllabe ? — *Voisé* permet de former *dévoisé*, *invoisé*, etc.

(7) Prononcez ces consonnes sans y ajouter d'autre son, et non pas *zed* ou *ze*, etc.

(8) Je conserve les termes usuels. Je préférerais pourtant (consonne) *ouverte* et (consonne) *fermée* à *fricative* et à *explosive*, etc. Quant aux voyelles, qui sont toutes *ouvertes*, on pourrait les distinguer en *larges* (père), *moyennes* (périr), et *étroites* (chanté).

le passage de l'air expiré sans voix : on obtient ainsi les *consonnes invoisées,* qui correspondent en général une à une aux consonnes voisées, *s* à *z*, *f* à *v*, *p* à *b*, *t* à *d*, etc.

Rem. — Il y a plusieurs sortes de phonèmes invoisés. 1° Quand l'air expiré passe avec frottement à travers la glotte cartilagineuse, le son est *chuché*, comme par exemple les voyelles chuchotées. — 2° Quand la glotte ligamenteuse est rétrécie de manière que l'air expiré la traverse avec un bruit de frottement, mais sans la faire vibrer, comme quand on halète ou bien qu'on souffle dans ses mains pour les réchauffer ou sur une vitre pour la ternir, le son est *halené* (je copie ce mot sur le danois *aandet,* proposé par M. Jespersen); c'est le cas pour *b, d, g* dans l'allemand du sud et en danois. Le *h* vraiment aspiré est *l'haleine* toute pure. — 3° Quand les cordes vocales sont bien écartées, le son est *soufflé,* comme *p, t, k.* Il est simplement soufflé — une *soufflée pure* — quand la glotte est fermée pendant l'occlusion bucco-nasale, comme en français. Quand elle reste ouverte, l'air s'entasse derrière la fermeture buccale et s'échappe entre l'explosion de la consonne et la voyelle suivante : on dit alors que la consonne est *aspirée* ; c'est le cas de *p, t, k* en anglais, en allemand et surtout en danois.

§ 25. Il est difficile de décider si *l*, *m*, *n* et *r* (voisés) sont des voyelles ou des consonnes, c'est-à-dire si c'est la voix qui domine ou le bruit. Pour se tirer d'affaire, on les appelle *semi-voyelles, sonantes* ou *liquides.*

§ 26. L'articulation est nette ou floue suivant que les organes atteignent une position déterminée avec plus ou moins de précision, et ferme ou molle suivant que les muscles sont plus ou moins tendus. On peut ainsi distinguer les sons en nets et flous, fermes et mous, tendus et relâchés, durs et doux (1). Pour les consonnes, en général, l'articulation est plus nette et plus ferme dans les occlusives que dans les fricatives, dans les soufflées pures que dans les voisées, les halenées et les aspirées (2).

§ 27. Le phonème est en général d'autant plus aigu que le passage à travers la bouche est plus étroit : cp. *i* à *a* et *s* à *t*. C'est l'inverse pour les sons prononcés au fond de la bouche : cp. *ou* à *a*. La netteté et la fermeté de l'articulation augmentent d'ordinaire l'acuité du son.

§ 28. Chaque phonème a aussi une intensité spécifique, qui tient à sa formation et qu'avec les phonétistes anglais j'appellerai *sonorité* (3).

(1) Cp. Rousselot, *l. c.*, p. 6[illegible] et suiv. (« degrés de dureté, de mollesse, de mouillure »). — Je n'emploie pas ici les termes ordinaires de fortes et douces, parce que fort, par opposition à faible, me paraît mieux convenir à la force du souffle. — On croit en général que les « sourdes douces » ou *stimmlose lenes* (= halenées), comme on dit, ne se distinguent des « sourdes fortes » (= soufflées pures) que par la mollesse de l'articulation. C'est inexact : le *b* du mot danois *Bord* « table », par exemple, peut s'articuler avec autant de fermeté qu'un *p* français, sans pour cela se confondre avec ce dernier.

(2) On s'en rendra compte en comparant l'articulation des lèvres dans les photographies que donnent MM. l'abbé Rousselot et Laclotte à la page 65 de leur *Précis de Prononciation française* (Paris, 1902). V. aussi les articles de MM. l'abbé Rousselot et Meillet dans *La Parole*, VIII, 1901, et surtout Rousselot, *Principes*, p. 594 et suiv. Par suite de la mollesse d'articulation, les aspirées invoisées ou voisées se transforment facilement en fricatives, comme l'ont fait celles de l'indo-européen en germanique.

(3) En allemand, *Schallfülle, Schallstärke* ; en danois, *Klangfylde*.

Ce qui importe le plus à cet égard, c'est la présence ou l'absence de la *voix*. On peut dire qu'en général plus un son est voisé, plus il est sonore, bien que dans les consonnes soufflées et surtout dans les aspirées l'absence de *voix* soit en partie compensée par la force du souffle. En tout cas, les voyelles l'emportent en sonorité sur tous les autres phonèmes (1). La sonorité dépend ensuite de la forme donnée à la cavité bucco-nasale. Pour les voyelles et semi-voyelles, elle est d'autant plus grande que le passage est plus large : cp. *a* à *é*, *o* à *ou*, etc. Les constrictives s'entendent mieux que les occlusives : cp. *s* à *t* ou à *p*, etc. (2).

§ 29. Si nous prononçons de suite *a* et *i* ou *i* et *a*, comme dans l'anglais *I* et *ya(rn)*, nous constatons facilement que l'*i* a moins de sonorité que l'*a* et s'y rattache par suite comme le ferait une consonne (cp. *al* et *la*, *ap* et *pa*). Il en résulte une *diphtongue naturelle*, décroissante dans le premier cas, croissante dans le second. On peut renverser artificiellement le rapport de sonorité en accentuant avec force la voyelle la moins sonore, l'*i* de *ia* par exemple. On obtient ainsi une *diphtongue artificielle* de forme décroissante, *ía*, qui se rencontre souvent dans la prononciation de l'allemand du sud : *bía*, au lieu de *Bier*, etc. Mais il est rare que ces diphtongues artificielles subsistent longtemps dans une langue : elles se changent en diphtongues naturelles, comme l'ancien français *íe* en *ié*, dans *píed*, ou en un son unique, comme l'ancien haut-allemand *ía*, *íe* en ī, dans *ríat*, *ríet*, aujourd'hui *riet* (= rit). Mais il peut se faire qu'elles persistent un certain temps, en oscillant entre une et deux syllabes : c'est, en réalité, le cas pour *ía* dans le *bía* cité plus haut. On a ainsi des diphtongues flottantes ou impropres, de fausses diphtongues; il y en a beaucoup d'exemples en anglais, comme dans *fare*, *dear*, *more*, *fire*, etc.

C. — EFFET ACOUSTIQUE.

§ 30. Dans les paragraphes précédents, j'ai suffisamment décrit le caractère acoustique des phonèmes au point de vue du timbre, de la hauteur et de la sonorité. Il reste à montrer les divers effets qu'ils produisent sur nous par ces qualités. Sous le rapport de la cause physique, la différence de timbre est analogue à la différence de couleur (v. § 18). Il en est de même sous le rapport des effets physio-psychologiques (3). Ces effets, la science

(1) Aussi entend-on surtout les voyelles, tandis qu'on se trompe souvent sur les consonnes, surtout sur les consonnes initiales, même en allemand, où elles sont pourtant très fortes. V. Meringer und Meyer, *Versprechen und Verlesen*, Stuttgart, 1895, p. 157, et Rousselot-Laclotte, *Précis de pron. fr.*, p. 92.

(2) Cp. Rousselot, *Principes*, p. 1048-9 (voyelles), 1063 et 1066 (consonnes), 1072 (voyelles et consonnes), 1077, etc.

(3) Les couleurs et les sons agissent sur notre sensibilité par le « ton du sentiment sensoriel » qui en accompagne la sensation, c'est-à-dire par le degré et les combinaisons multiples du plaisir ou de la douleur, de l'influence excitante ou calmante et de la tension ou de la détente qu'elle comporte toujours, aussi bien que n'importe quelle autre sensation. — Quand on signale

les a analysés (1), et tout le monde peut les observer avec un peu d'attention. Il y a beaux jours que la sagesse populaire les a constatés : ne dit-on pas couramment « voir tout en rose, broyer du noir, avoir des idées noires (2), voyager dans le bleu, voir rouge, » etc., etc. ? Quand on regarde un paysage à travers des verres de couleur différente, Gœthe l'avait déjà remarqué, on en reçoit des impressions différentes (3). Le jaune stimule (4), le bleu calme : pour les peintres, l'un est la couleur chaude par excellence, l'autre la couleur froide (5). Le vert, qui tient des deux, produit une impression intermédiaire de sérénité satisfaite; aussi pouvons-nous mieux le supporter autour de nous. Le rouge excite, surtout le rouge vif : les apaches de nos boulevards extérieurs et les véritables apaches, comme les taureaux et les dindons, en donnent la preuve. La *valeur* des tons dépend de leur juxtaposition. On sait, par exemple, qu'en mettant l'une près de l'autre deux couleurs complémentaires, telles que le rouge et le vert, on en exalte la tonalité, c'est-à-dire qu'on en renforce l'intensité subjective et par conséquent l'action sur notre sensibilité. Car plus une couleur est intense, c'est naturel, plus l'effet en est puissant. Le degré de lumière joue un grand rôle : rappelez-vous le brusque revirement d'humeur qui éclate chez tout le monde quand dans une pièce obscure on tourne soudain le bouton d'une lampe électrique. De là vient que le blanc

un phénomène physio-psychologique qui échappe d'ordinaire à la conscience, on a souvent l'air de l'exagérer. Nous ne remarquons les effets de ce genre qu'en concentrant sur eux toute notre attention. — D'autre part, les effets des couleurs et des sons varient avec la disposition générale et l'état momentané de notre sensibilité individuelle. Quand on veut analyser de propos délibéré l'effet d'une couleur ou d'un son isolés, on n'en reçoit pas la même impression que lorsqu'on en subit l'action inconsciemment, à la vue d'un tableau ou à la lecture d'une pièce de vers, dont l'ensemble nous dispose à sentir plus fortement et d'une certaine manière. C'est dans ce dernier cas seulement, après coup, par une attention rétrospective, qu'on en peut bien constater la valeur émotionnelle.

(1) V. Wundt, *Grundzüge d. ph. Psych.*, II, p. 319 et suiv., 326 et suiv. (sons) ; p. 321 et suiv., 329 et suiv. (couleurs).

(2) Cp. D'où vient ce noir chagrin qu'on lit sur son visage? Boileau, *Épigr.*, 34.
Peins-moi d'une humeur noire et fière. Corneille, *Attila*, III, 1.
D'un noir pressentiment malgré moi prévenue. Racine, *Britannicus*, V, 1.
Alors il tressaillit, en proie au noir frisson. V. Hugo, *La Conscience*.
Même aux plus noires heures... Bourget, *André Cornélis*, éd. *Mod. Bibl.*, p. 10.
The blackest news that ever thou heardest. Shakespeare, *Two Gentl.*, III, 1, 285.
But die in despair under their [my curses'] black weight. Shakespeare, *K. John*, III, 1, 297.

(3) Je laisse à ce terme son acception ordinaire, plus large et plus vague qu'en psychologie. — A propos des expériences de Goethe, je rappelle qu'il a quelque peu été le jouet d'auto-suggestions et d'illusions diverses.

(4) Il faut naturellement se représenter des couleurs franches, saturées, intenses. Quand je dis que le jaune stimule, je ne songe évidemment pas au teint brouillé d'un bilieux, ni au teint décoloré de celui qui « rit jaune ». La lumière du soleil, elle-même, n'est que légèrement stimulante, parce qu'elle est diluée de blanc. Mais le jaune d'or, le jaune des renoncules et des calthas (*marsh-marigolds*), voilà, par exemple, le jaune qui stimule.

(5) Cp. la « femme en jaune » de Sargent au « Blue Boy » de Gainsborough et surtout aux Vierges en bleu de Lesueur ; mieux encore, un parterre de chrysanthèmes dorés à un massif d'hortensias bleus.

inspire la gaieté, l'allégresse, la joie de vivre ; le noir, au contraire, le sérieux, la solennité, la tristesse. Le gris, qui tient le milieu entre le blanc et le noir, n'exerce que peu d'action : « il ne dit rien ». Parmi les couleurs proprement dites, il en est à peu près de même du brun. Ce sont-là des *nuances neutres* ; elles dominent, pour cette raison, dans nos vêtements et dans nos meubles. Les associations naturelles et artificielles accroissent l'influence des couleurs ou la modifient : le noir se rattache pour nous à la terreur et au vide solitaire des ténèbres, au deuil, aux costumes de cérémonie (habit, redingote, haut de forme, robe d'avocat et de juge) ; le blanc, aux robes des premières communiantes et des mariées, aux neiges immaculées, au clair de lune ; le vert, à la campagne, au printemps ; le rouge, au sang versé, à l'uniforme des soldats, au drapeau (1).

§ 31. Toutes ces considérations s'appliquent aussi aux timbres des sons (2). La constatation de leur influence est plus difficile : on ne peut entendre la vie ambiante à travers un *a*, un *ou*, un *i*. Cependant, à l'impression qu'on éprouve en regardant longuement une surface de couleur unie, on peut comparer celle qu'on ressent en écoutant les yeux fermés un *a*, un *ou*, un *i* prolongés pendant plusieurs secondes. On n'a d'ailleurs qu'à les prononcer soi-même ; il faut les articuler nettement et fortement, pour en bien mettre le timbre en valeur. Mais il y a là quelque chose d'artificiel (cp. p. 16, note 3, fin) ; d'ailleurs les inévitables variations de la hauteur modifient beaucoup l'effet du timbre. Il est plus simple, par exemple, de comparer entre elles les différentes interjections naturelles. On verra que par le timbre de leur voyelle elles expriment des émotions différentes : *ah ! oh !* et *ouh !* (quand on geint de douleur), ne s'opposent-ils pas nettement au *hi ! hi !* du rire aigu comme au *ih ! ih !* de l'enfant qui pleure ? On pourrait presque composer une gamme de timbres et d'expressions : *ouh ! — hou ! hou ! — hon ! — han ! — oh ! — ho ! ho ! — ah ! — ha ! ha ! — euh ! — hein ! — eh ! — hé ! hé ! — hue ! — hi ! hi !* Par le contraste des deux timbres, *aïe ! — ouah ! — ouin ! — ah ! ouiche !* produisent un effet dissonant tout spécial.

Les sons graves inspirent la solennité, le sérieux, la tristesse, comme le

(1) C'est à l'effet physio-psychologique de leur couleur que les fleurs doivent leur plus grand charme. Qu'on se rappelle tel parterre tout blanc, tout rouge, tout jaune ou tout bleu au milieu d'une pelouse. Les vitraux de nos cathédrales, par exemple les rosaces de Notre-Dame, doivent leur beauté à leurs couleurs.

(2) C'est là une simple comparaison, fondée sur une réelle analogie, et elle n'a rien à faire avec *l'audition colorée*. Ce phénomène existe bien, mais il est individuel. Il s'explique par ce fait que les sensations de l'ouïe peuvent éveiller dans les centres cérébraux des autres sens des sensations qui leur correspondent par la qualité, l'intensité et le ton : c'est ce qu'on appelle *synesthésie*. V. le beau sonnet de Baudelaire, *Correspondances* : « Les parfums, les couleurs et les sons se répondent ». L'audition colorée a été étudiée par les physio-psychologues ; v., par exemple, J. Clavière, *L'audition colorée*, *Année psychologique*, V, 1896, p. 161 et suiv. ; F. Suarez de Mendoza, *L'audition colorée*, 2e éd., Paris, 1899. — Parmi les cas de synesthésie, le plus curieux est probablement celui de cette étudiante américaine qui est affligée d'audition gustative (v. A. H. Pierce, *Gustatory Audition*, *Americ. Journ. of Psychol.*, XVIII, 1907, p. 341 et suiv.).

noir ; les sons clairs ou aigus, la bonne humeur, la gaieté, l'allégresse, la joie de vivre, comme le blanc lumineux. Ainsi s'oppose *ou* à *é*.

Quand le son fondamental est pur ou accompagné seulement d'harmoniques peu élevés, comme dans les flûtes et dans les jeux de flûtes de l'orgue, c'est également un sentiment de calme et de gravité qui s'en dégage pour nous (1). De même encore avec *ou*. Plus les harmoniques sont à la fois aigus et intenses, comme on le remarquera en comparant entre eux les diverses instruments à archet, plus les sons animent, excitent, exaltent : c'est le cas pour *a* clair et pour *é* ; pour *i* également, mais avec une différence marquée, qui tient à l'acuité extrême et presque dissonante de la résonance dans cette dernière voyelle (2).

Si l'on dit sur une note grave des sons de timbre aigu (*i*), ou inversement, les effets se combattent, et notre sensibilité est comme tiraillée plus ou moins douloureusement : il en résulte une sensation de malaise, d'inquiétude, de mélancolie, d'exacerbation, d'exaltation fébrile. On voit que la hauteur de la note attribuée aux voyelles, dans le chant ou dans le discours, en fait valoir le timbre par analogie ou par contraste : elle joue à cet égard le même rôle que les effets de lumière et d'ombre sur les couleurs — il y a des timbres « éclaircis », des timbres « rabattus de noir ». La *valeur* des timbres dépend aussi de leur juxtaposition.

Tout son qui combine un timbre aigu et un timbre grave, notre *u* (3) ou notre *eu* (4) par exemple, ou bien l'*u* anglais de *cut*, produit aussi une impression complexe, soit que les effets s'unissent harmonieusement, comme dans le cas du vert (v. § 30), soit plutôt qu'ils se contredisent, comme dans le cas du violet (5), suscitant une disposition plus ou moins vague à l'anxiété, au désir troublé ou languissant.

La puissance du timbre est renforcée par l'intensité. Les phonèmes agissent donc sur nous en raison de leur intensité spécifique, de leur sonorité. Nous savons qu'à ce point de vue les voyelles l'emportent sur les consonnes, et l'*a* sur tous les autres sons du langage : l'*a* grave donne une impression de majesté, d'énergie calme, de robustesse ; l'*a* clair, de force joyeuse et d'entrain — on pourrait le comparer au jaune. Ce sont les voyelles des syllabes accentuées qui produisent le plus d'effet, puisque l'accent en renforce le timbre. D'ailleurs, par suite de la mollesse progressive de l'articulation, qui l'a rendu de plus en plus flou, celui des voyelles

(1) Le son de la flûte rappelle à M. Albert Lavignac la couleur bleue, le bleu céleste (*La Musique et les Musiciens*, 9e éd., Paris, 1906, p. 212).

(2) Prononcé sur sol_1, il a une forte résonance correspondant au 28e ou au 29e harmonique de cette note (Hermann, *Pflüger's Archiv*, LXXIV, 1899, p. 274), c'est-à-dire à un peu plus de $mi\sharp_6$ ou à un peu moins de $fa\sharp_6$. Elle est encore renforcée par la résonance de l'oreille, qui « favorise... les sons voisins du sol_6 » (Violle, *Cours de physique*, II, 1re partie, Paris, 1888, p. 285 ; cp. Helmholtz, *l. c.*, p. 410, où il faut lire sol_6, $fa\sharp_6$ et $la\flat_6$, le traducteur s'étant trompé d'une octave, comme le montrent les tableaux de la page 23). — Le sol_1 est d'ailleurs une note extrêmement grave, même pour une voix d'homme.

(3) Qui combine le timbre de notre *i* avec celui de notre *ou*.

(4) Qui combine le timbre de notre *é* ou *è* avec celui de notre *ou* ou de notre *o*.

(5) Combinaison du rouge et du bleu (cp. § 30).

inaccentuées s'est souvent atténué dans beaucoup de langues, telles que l'anglais, et réduit à des teintes neutres : c'est comme un fond gris, sur lequel ressortent avec un rythme varié les nuances éclatantes ou sombres, chaudes ou froides, des voyelles accentuées (1).

§ 32. Chaque langue a un timbre général, qui dépend du timbre particulier de ses divers phonèmes. Il tient aussi à toutes les qualités du son qui peuvent modifier ce timbre : à l'articulation plus ou moins nette, à la hauteur plus ou moins élevée, à l'intensité moyenne plus ou moins grande, à l'accentuation plus ou moins énergique qu'adopte dans sa prononciation ordinaire le peuple qui la parle. En anglais, les phonèmes sont plus instables qu'en français, les consonnes plus fortes et plus nombreuses, les sons inaccentués plus réduits, l'articulation moins nette et moins ferme, mais aussi plus souple, le son un peu plus aigu (2), l'intensité moyenne un peu moins considérable (2), et l'accentuation plus inégale, c'est-à-dire plus énergique. A moins qu'ils ne soient très harmonieux et se rapprochent de ceux qui nous sont familiers, les timbres d'une langue étrangères produisent sur nous relativement peu d'effet ; nous n'en saisissons pas la valeur ni surtout les nuances parfois très nombreuses et très marquées. Il en est de même de la musique : la nôtre ne dit pas grand'chose à un Chinois, et la sienne nous laisse presque toujours froids.

§ 33. Il y a en tout pays de grandes différences entre individus. Chacun de nous peut varier dans certaines limites le timbre de sa voix, mais il y en a toujours un qui domine dans sa prononciation ordinaire et qui la caractérise en modifiant d'une manière caractéristique le timbre des phonèmes. La voix de l'homme ne ressemble pas à celle de la femme ou de l'enfant : elle va mieux aux timbres graves, moins bien aux autres. Les voix sont claires, sombrées, blanches, sonores, grêles, criardes, éraillées, pâteuses, enrouées, rauques, sourdes, caverneuses, sépulcrales. Il n'est pas

(1) Ces pages écrites, j'ai relu le fameux sonnet de Rimbaud, *Les Voyelles*, (1871) ; les impressions de l'auteur correspondent à peu près aux impressions décrites ci-dessus. Il en est de même de l'article de M. Clavière sur l'audition colorée (v. p. 18, note 2) et des remarques de M. Lavignac sur le timbre des divers instruments (*l. c.*, p. 17, note). Chez les personnes sujettes à l'audition colorée, il y a des « diversités individuelles », mais les enquêtes faites en pays de langue allemande et en pays de langue française révèlent une concordance générale dans l'association des couleurs aux timbres des voyelles : « *i* est de préférence blanc ou rouge », « *u* vert ou brun », etc. Dans la grande majorité des cas, *i* et *e* correspondent à des couleurs claires (rouge, blanc, etc.), *u* et *ou* à des couleurs sombres, *a* et *o* à des couleurs intermédiaires ou bien tantôt à des couleurs plutôt claires, tantôt à des couleurs plutôt sombres ; il ne faut pas oublier qu'il y a plusieurs sortes d'*e*, d'*a*, d'*o*, etc., et que le timbre peut être modifié par la hauteur, l'accentuation, les sons voisins. Certaines couleurs (le rouge, le jaune et le blanc) reviennent plus fréquemment que les autres, « avec comme couleur favorite le rouge dans le pays de langue française, le jaune dans le pays de langue allemande » (Clavière, *l. c.*, p. 170). « Les consonnes, prononcées séparément, éveillent presque toujours, lorsqu'elles en éveillent une, une teinte plate, terne, grisâtre, achromatique » (*ib.*). — On a aussi relevé chez les aveugles par accident des cas nombreux d'audition colorée (v. Philippe, *Revue scientifique*, 30 juin 1894, p. 806). — Pour en revenir au timbre des phonèmes, je puis renvoyer à ce qu'en écrit Diderot dans son salon de 1767. V. aussi M. Grammont, *Le Vers Français*, Paris, 1904, p. 194-214 (voyelles) et 215-272 (consonnes).

(2) Je parle de la conversation des gens bien élevés.

besoin de beaucoup d'attention pour observer l'impression que produisent sur nous tous ces différents timbres.

L'éducation et l'habitude jouent un grand rôle dans la prononciation. Quand on parle plusieurs langues, il arrive souvent que les articulations de ces langues s'influencent réciproquement, si bien que dans aucune on n'articule exactement (1).

§ 34. Le sentiment et en particulier le degré d'énergie ordinaire ou momentané influent évidemment sur la contraction des muscles du larynx et de la cavité bucco-nasale ; chacun de nous a même un *tonus* musculaire spécial, qui augmente ou diminue suivant l'état de santé et les émotions diverses. Comme la précision et la vigueur de l'articulation tiennent surtout au degré de contraction des muscles vocaux, elles dépendent du tempérament et des variations de la sensibilité, aussi bien que la coordination des mouvements phonateurs. Toute espèce de trouble, tel que la nervosité, la rapidité de l'élocution chez une personne excitable, les empêche ou tout au moins les diminue (2).

Une articulation nette et ferme exprime la décision, l'assurance, le commandement, la fierté (ton cassant, ton tranchant) ; une articulation confuse et molle, en rendant les sons flous et indécis, traduit l'indécision, la timidité, le découragement, l'humilité, la honte (3). Quant au timbre général de la prononciation, il a des nuances innombrables, dont on peut se faire une idée par les explications des paragraphes précédents. Un timbre clair décèle ordinairement la gaieté ; un timbre aigu, les émotions vives, telles que l'enthousiasme ou la colère ; un timbre sombre, la solennité, la tristesse, le mécontentement ; un timbre doucement sonore, la tendresse, la joie intime ; un timbre voilé, la mélancolie ; un timbre étouffé, la passion contenue, l'oppression du désir (3).

Les voix que nous aimons le mieux à entendre, qui gagnent notre sympathie et retiennent notre attention, ce sont celles qui à une articulation nette et ferme, mais pourtant souple, unissent un timbre à la fois clair et sonore. C'est le timbre de la voix de femme qui produit sur l'homme les impressions les plus vives, et réciproquement.

§ 35. Le timbre n'agit pas seulement d'une manière directe, mais encore indirectement. On a d'ailleurs constaté, par des expériences de physio-psychologie, que le moindre phénomène moral ou physique, une pensée qui traverse l'esprit, un doigt qu'on remue, affecte à un degré plus ou moins grand les muscles du cœur, des vaisseaux sanguins, de la respiration, du larynx, des glandes sudoripares, etc. (4). Il en résulte dans le fonctionnement

(1) Cp. : « Med den [illegible] udtale, folk faar, som bruger flere sprog[illegible] » (Bj. Björnson, *Fiskerjenten*, Saml. Værker, IV, Copenhague, 1901, p. 1[illegible].)

(2) Aussi est-il ridicule de dire avec impatience aux personnes qui articulent mal pour ces raisons : « Mais articulez donc, malheureux ! » On obtient le résultat opposé.

(3) Cp. Paul Passy, *Les sons du français*, 4e éd., Paris, 1895, p. 34 et suiv.

(4) Cp. Scripture, *l. c.*, p. 290, 390, 392 ; P. Zoneff et E. Meumann, *Ueber Begleiterscheinungen*, etc., dans (Wundt) *Philos. Studien*, XVIII, 1903, p. 1 et suiv. ; Werner Gent, *Volumpulscurven*, *ib.*, XVIII, 1903, p. 715 et suiv. ; etc.

de ces organes une modification, si légère soit-elle, qui réagit sur la sensibilité par transmission nerveuse et par augmentation ou diminution de l'afflux du sang au cerveau. L'influence indirecte des sons est d'autant plus grande que l'oreille est en communication immédiate avec le mécanisme des mouvements corporels. En venant de l'oreille, le nerf auditif se bifurque et aboutit d'une part au centre acoustique, de l'autre aux centres de l'innervation motrice (1). C'est l'oreille interne, en outre — par ses canaux semi-circulaires, où se rendent certains filets du nerf auditif — qui nous renseigne sur la situation de notre corps dans l'espace et nous permet ainsi de garder l'équilibre (2). N'est-ce pas en partie pour cette raison que des sons trop aigus nous donnent une espèce de vertige ? Enfin, ces canaux exercent aussi une action considérable sur la contraction de nos muscles, sur nos mouvements, et par conséquent sur les sensations de toute sorte qui en résultent, sensations cœnesthésiques (3) et sensations spéciales (4).

§ 36. Indirectement, donc, aussi bien que directement, les sons agissent puissamment sur notre sensibilité, bien plus puissamment que les excitations des autres sens — saveurs, parfums, couleurs elles-mêmes — mais avant tout les sons de la voix humaine (5). Cela se comprend. Qu'on rapproche deux diapasons semblables et qu'on en fasse vibrer un, l'autre se met aussi à vibrer (6). De même les sons de la voix humaine nous communiquent les émotions qu'ils traduisent par leur timbre, leur hauteur, leur force et leur rapidité, comme par les associations multiples qui s'y rattachent diversement dans les diverses langues et dans les divers milieux.

C'est ainsi également qu'agit la bonne harmonie imitative : elle rend des impressions. Peut-être aussi précise-t-elle parfois le caractère de leur

(1) V. Wundt, *Phys. Psych.*, I, p. 180 et suiv., 278, etc.

(2) V. *ib.*, II, p. 483 et suiv. C'est Flourens qui l'a démontré, en 1828 (v. ses *Recherches expérimentales sur les propriétés et les fonctions du système nerveux*, 2e éd., Paris, 1842). « Chez l'homme une lésion des canaux demi-circulaires donne le vertige » (Caustier, *Anatomie et physiologie animales et végétales*, Paris, 1906, p. 259).

(3) Sur la cœnesthésie, v. Hoffding, *Psychologie*, trad. franç., p. 124, 180, 298.

(4) Sur les canaux semi-circulaires, v. de Cyon, *Das Ohrlabyrinth*, Berlin, 1908. L'auteur, reprenant et complétant les expériences de Flourens, a établi que les lésions ou l'ablation de ces canaux provoquent des troubles moteurs très graves, en particulier des mouvements désordonnés dans le plan du canal blessé ou enlevé. Il en conclut que nous devons à ces canaux la connaissance des trois directions ou dimensions et la notion de l'espace. D'après lui, en outre, les otokystes (ou sacs du vestibule de l'oreille interne), l'utricule et le saccule, régleraient l'innervation de tous nos mouvements, et l'excitation extérieure des canaux comme des otokystes serait due aux ondes sonores. Sur ces diverses conclusions, qui semblent un peu hâtives, v. IIe Partie, p. 21, note 1, et p. 52, note 4. M. de Cyon réfute la théorie de MM. Mach et Breuer, qui voient dans les canaux semi-circulaires l'organe du « sens statique », du sens de l'équilibre. Il combat aussi l'hypothèse de M. Ewald, qui en fait le régulateur du tonus musculaire. A ces deux points de vue, l'action des canaux semi-circulaires ne serait qu'indirecte.

(5) Cp. Aristote, *Problèmes*, XIX, 29.

(6) V. n'importe quelle physique, par exemple Violle, *Cours de physique*, II, 1re partie, p. 280. Deux horloges voisines, les cordes d'une contrebasse, etc., s'influencent également (*ib.*, p. 284).

cause extérieure ; mais elle ne cherche pas à la reproduire, ce qui serait une tentative aussi vaine, en général, que ridicule par son échec (1).

Ce qu'expriment par eux-mêmes les sons de la voix humaine, ce sont les mouvements de la sensibilité humaine. Aussi les instruments qui y réussissent le mieux après elle, ce sont justement ceux qui lui ressemblent le plus par leur timbre, le violon, par exemple, comparé à la flûte ou au fifre (2).

D. — PROSE, POÉSIE ET CHANT.

§ 37. Jusqu'ici je n'ai parlé que du langage ordinaire. Voyons ce qui se passe dans la poésie et dans le chant.

Le chant défigure en général les articulations. En outre, s'il prolonge les voyelles, ce n'est pas pour en faire mieux ressortir le timbre : il le dénature souvent plus ou moins par le choix de notes dont la hauteur est en désaccord avec les résonances fixes des phonèmes. Il s'ensuit fatalement que l'auditeur a quelque peine à reconnaître les mots et à comprendre le texte (3).

Dans la diction poétique, au contraire, on articule avec plus de netteté qu'en prose, on prononce les sons avec plus de soin. On prolonge les voyelles pour en faire mieux ressortir le timbre, pour mieux mettre en valeur ces accords naturels et familiers. L'effet en augmente donc. Il s'accroît encore par leur répétition sous forme de rimes, d'assonances, d'allitérations, de consonnances : l'impression fugitive se transforme en impression dominante, d'autant que l'homophonie est mise en relief par l'accent. Je dois ajouter que ces remarques s'appliquent au chant quand la mélodie s'accorde avec le timbre des sons, comme dans beaucoup de chansons populaires ; dans la musique savante, c'est malheureusement une exception, sauf chez Gluck et Wagner.

E. — LES SONS DE L'ANGLAIS.

§ 38. Dans une prosodie, on ne peut guère étudier les phonèmes au

(1) La musique instrumentale elle-même ne saurait guère mieux y réussir : croit-on que, dans une symphonie, des coups d'archet ou même des éclats de trombone puissent imiter le fracas du tonnerre ou le vacarme d'une bataille ? Sur tous ces points, je suis donc loin de partager les vues de M. Combarieu (v. *Les rapports de la Musique et de la Poésie*, Paris, 1893, p. 208).

(2) L'effet direct des sons du langage sur la sensibilité a été reconnu expressément par les Hindous (v. Regnaud, *La Rhétorique sanscrite*, Paris, 1884, p. 81, 153, 233), par les Grecs (Dion Chrysostome, à propos d'Homère, v. Egger, *Histoire de la critique chez les Grecs*, p. 273 — Longin, v. *Rhétorique*, § 18 et 19 — Socrate, d'après Platon, dans le *Cratyle*, v. trad. Saisset, p. 202, 294 et suiv., 306) et par les modernes (Diderot, v. *Salon de 1767* — Condillac — Marmontel — Laharpe — Lamartine — Th. Gautier, v. *Notice sur Baudelaire*, p. 46 — poètes décadents, etc.)

(3) « In singing they (i. e. the vowels) have to be sustained at a steady pitch and with a steady quality, and the ear consequently rapidly fails to recognize any particular vowel. » A. J. Ellis, *Speech in Song*, Londres (sans date), p. 30. Cp. Wundt, *l. c.*, II, p. 184.

point de vue des effets qu'ils doivent à la diction, mais seulement au point de vue de leur timbre propre. Encore dois-je me borner à une simple classification. On ne peut se fonder à cette fin que sur le mode de production, qui seul est bien connu et facile à expliquer. Il faut, d'ailleurs, avoir recours à une transcription phonétique : on sait que l'orthographe anglaise ne représente pas du tout la prononciation actuelle. J'adopte avec quelques changements la transcription de M. Sweet ou plutôt celle de l'Association phonétique internationale (1). Je la mets toujours entre crochets [ ]. La prononciation indiquée est celle du sud, plus exactement celle de Londres (2).

I. — *VOYELLES ACCENTUÉES.*

§ 39. On peut les diviser en quatre catégories :

1° Voyelles brèves.

fat met fit lot put cut
[*fæt met fit lɔt put kʌt*]

2° Voyelles longues.

Rem. — [:] indique que le son précédent est long.

farm firm form
[*fa:m fə:m fɔ:m*]

3° Diphtongues (toutes décroissantes).

Rem. — [◡] indique que la voyelle est subordonnée à une autre et ne forme pas syllabe.

fade Mede fine lobe pool cube noise loud
[*feĭd mijd faĭn loŭb puwl kjuwb nɔĭz laŭd*] (3)

(1) On sait que la transcription de l'*Association phonétique internationale* ne diffère que très peu de celle de M. Sweet. Celle que j'emploie se rapproche également de l'une et de l'autre. Elle ne s'éloigne guère de la seconde qu'en remplaçant θ par þ. La transcription de M. l'abbé Rousselot serait plus commode pour les Français, et elle indique plus facilement certaines nuances (p. ex. ò ouvert, ó fermé, *o* moyen) : mais on s'y sert à cet effet d'accents qui se confondraient avec les signes de l'accentuation et de l'intonation. — Si la transcription phonétique effraye le lecteur, il pourra ne pas s'en préoccuper, à condition qu'il possède une connaissance réfléchie de la prononciation anglaise ; mais il lui faudra beaucoup plus d'attention pour suivre mon exposé.

(2) Pas le *Cockney English*, cela va sans dire. — A presque tous les points de vue, je suis les indications de M. Sweet.

(3) Je mets ici les sons composés [*ij, uw*], parce que le second élément est plutôt une voyelle très fermée.

4° Diphtongues impropres (v. § 29).

Rem. — Ces diphtongues se décomposent d'ordinaire en deux syllabes plus ou moins distinctes, dont la première est brève. Je ne mets donc pas [˘] sur la voyelle affaiblie.

fare *mere*(1) *fire* *lore* *poor* *cure* *sour*
[*fɛə* *miə* *faiə* *lɔə* *puə* *kjuə* *sauə*]

Lorsqu'une consonne s'ajoute dans la prononciation aux mots terminés par [ɔə], cette diphtongue est remplacée par [ɔ:] : *store* [*stɔə*], mais *stored* [*stɔ:d*] ; *more* [*mɔə*], mais *more ink* [*mɔ:r iŋk*].

§ 40. Remarques générales. — I. Les voyelles appelées brèves sont en réalité à moitié longues [·] avant une consonne voisée non suivie d'une voyelle inaccentuée. Cp. *bat* [*bæt:*] et *bad* [*bæ·d·*].

II. Les voyelles appelées longues ne le sont qu'à moitié avant les consonnes invoisées non suivies d'une voyelle inaccentuée. Cp. *heart* [*ha·t*] et *hard* [*ha:d*].

III. Les diphtongues sont longues et demi-longues dans les mêmes cas que les « voyelles longues ». Cp. *rose* [*roŭz*] et *roast* [*roŭst*]. Avant les voyelles inaccentuées [ə] et [ı], les diphtongues tendent à s'abréger et même à perdre leur second élément. Avant [ə], il disparaît complètement dans [*ij, oŭ, uw*] ; *real* [*riəl*], *theatre* [*þiətə*], *fluent* [*fluənt*]. Dans la prononciation vulgaire ou tout au moins familière, il en est souvent de même avant [ı], surtout pour [*uw, oŭ*] : *doing* [*duıŋ*], *bluish* [*bluıʃ*], *blowing* [*bloıŋ*] ; cp. *sue, pursuing, pursuer*. [*aĭ*] se change assez souvent en [*a*] dans *violet* [*vaĭəlıt, vaəlıt*]. Je viens de rappeler qu'à [*ɔ̆:*] dans *more ink* [*mɔ̆:r iŋk*] correspond [*ɔə*] dans *more* [*mɔə*]. On peut dire que jusqu'à un certain point « uocalis ante uocalem corripitur » (2). Ce phénomène semble avoir été remarqué par Abraham Tucker (3) et par Charles Bagot Cayley (4).

II — Voyelles inaccentuées.

1° Voyelles simples et diphtongues décroissantes.

§ 41. Les voyelles des syllabes inaccentuées se sont pour la plupart

(1) Par le triomphe de l'[illegible] [illegible] prononce souvent [illegible], qu'on transcrit d'ordinaire [*jɔ:*].

(2) C'était la règle [illegible] *Grammatik*, [illegible] éd., Halle, [illegible] *Metrik*, Halle, 1893, § 37 [illegible]

(3) *Vocal Sounds* by Edward Search (= Abraham Tucker), 1773, p. [illegible] et suiv.

(4) *Remarks and Experiments on English Hexameters*, dans *Philological Society's Transactions*, Berlin, 1861-2, Part. I, p. 67-85. — Excepté dans le chapitre de la durée, je ne tiendrai pas compte de ces nuances, qui sont indiquées par le voisinage de la voyelle, et je transcrirai : [*bæd, bæt, duıŋ*]

réduites à un son faible et neutre, en partie murmuré, [ə], comme dans *alone* [əloŭn]. *e* et surtout *i* (*y*) ont plus souvent un autre son, presque aussi faible, [ɪ], comme dans *pity* [pitɪ], *added* [ædɪd].

§ 42. Cependant, la plupart des sons accentués se trouvent aussi en syllabe inaccentuée, surtout dans une diction soignée, comme doit l'être en général celle des vers ; mais ils sont alors presque toujours plus ou moins affaiblis et inclinent vers [ə], ce que j'indique par un tréma : *procure* [*prökjuə, proŭkjuə*], *violence* [*vaïələns, vaïəlëns, vaïölens.*], *abstract* [*æbstrækt æbstrækt*]. Les diphtongues tendent à perdre leur second élément : *window* [*windö, windöŭ, windoŭ*], *value* [*vælјü, vælјüw, vælјuw*].

2° Diphtongues croissantes.

§ 43. Il existe un nombre assez considérable de diphtongues croissantes, qui souvent se dédoublent en poésie (*diérèse*), tandis qu'en prose le premier élément tend à devenir consonne : *Indian* [*indĭən, indɪən, indјən*], *Christian* [*kristĭən, kristɪən, kristʃən*].

Timbre des voyelles.

§ 44. Les analyses physiques qu'on a données jusqu'ici des voyelles anglaises se contredisent sur certains points (1) et elles ne sont pas complètes. Par la hauteur caractéristique, en tout cas, les voyelles se rangent dans l'ordre suivant, la première à gauche étant la plus grave :

[*u* u *ɔ* *ɔ̈* *a* *a* *æ* *e* i *i*]
pool put (2) *lot form farm aisle fat met fit* (2) *Mede.*

On trouvera dans les *Principes de Phonétique expérimentale* de M. l'abbé Rousselot (I, p. 198) la liste des sons partiels que Helmholtz, Kœnig et Preece attribuent aux voyelles anglaises. Voici, d'après Preece, ceux de [*a*] (3):

$$\text{ut}_2 \pm \quad \text{ut}_3 + \quad \text{sol}_3 \pm \quad \text{ut}_4 —$$

et ceux de [*i*] :

$$\text{ut}_2 \pm \quad \text{ut}_4 — \quad \text{ut}_5 — \quad \text{ut}_6 \pm$$

(1) Cela tient sans doute en grande partie à des prononciations différentes : la moindre variation de timbre, de hauteur et d'intensité entraîne une différence dans la composition de la voyelle. En outre, il est à peu près impossible que les appareils inscripteurs et enregistreurs ne modifient pas au moins quelque peu le timbre ou son tracé ; cette remarque s'applique aussi aux flammes manométriques.

(2) [*u*], [*i*] sont plus ouverts et plus relâchés dans *put*, *fit* que dans *pool*, *Mede* ; quand il en sera besoin, j'indiquerai ces nuances par des caractères de type différent.

(3) + veut dire intense, ± assez intense et — faible.

Pour le [aĭ] de *I*. M. Scripture donne entre autres la notation suivante (1) :



La note la plus grave représente le son des cordes vocales ; dans [a], elle s'élève par degrés du mi$_1$ au si$_2$, pendant que les résonances se maintiennent à la même hauteur (ré$_3$, la$_3$). On remarquera que la résonance du [i] affaibli, sans doute [ë], est moins aiguë que celle du [a].

Effet acoustique et physio-psychologique.

§ 45. L'analyse que je viens de donner dans les paragraphes précédents (39-44) permet d'appliquer aux voyelles anglaises les observations générales de la subdivision C (§ 31-36).

III. — CONSONNES.

§ 46. On peut diviser les consonnes en trois classes :

1° Occlusives (v. § 23).

Invoisées : *pat* [pæt], *tick* [tik], *curl* [kəːl].
Voisées : *bat* [bæt], *Dick* [dik], *girl* [gəːl].

Rem. 1. — Les occlusives invoisées sont aspirées (§ 24, *Rem.*), un peu moins qu'en norvégien, beaucoup moins que dans l'allemand du sud et surtout qu'en danois. L'articulation est donc un peu plus molle qu'en français, et la force du souffle un peu plus grande (v. § 24, *Rem.*, et § 26).

Rem. 2. — Dans les occlusives voisées, suivant qu'elles sont initiales ou finales, la vibration des cordes vocales commence ou s'arrête à peu près à l'explosion. Cp. *bad* au français *Bade*. — Après une constrictive, elles ne sont que chuchées (v. § 24, *Rem.*) : cp. *raised*, *raged* à *bad*.

2° Constrictives (v. § 23).

Invoisées :
fat [fæt], *thin* [þin], *send* [send], *shur* [ʃɔ], *hot* [hɔt].
Voisées :
vat [væt], *this* [ðis], *Zend* [zend], *azure* [æʒə] (2).

(1) *Elements of Exp. Phon.*, p. 188. — La prononciation est celle de l'anglais américain.
(2) Je n'ignore pas qu'on dit plutôt [eiʒə].

Rem. 3. — Suivant qu'elles sont initiales ou finales, les constrictives voisées se dévoisent au commencement ou à la fin. Après une occlusive (voisée), elles sont entièrement chuchées. Cp. *rosy, rose, beds; azure, rouge* [*ruwʒ*], *rage,* [*reĭdʒ*], *raged.*

3° Semi-voyelles (v. § 25).

Voisées : **mat** [*mæt*], **nick** [*nik*], **long** [*lɔŋ*],
lot [*lɔt*], **rot** [*rɔt*], **yacht** [*jɔt*], **wet** [*wet*].

Invoisées : **plot** [*pl̥ɔt*], **trot** [*tr̥ɔt*], **piano** [*pjaːnŏŭ*] **whet** [*w̥et*] (1).

Rem. 4. — Le [*j*] et le [*w*] anglais sont le plus souvent des voyelles, qu'on pourrait aussi bien transcrire par [*ĭ, ŭ*] ou même quelquefois par [*ĭ, ŭ*].

Rem. 5. — Aujourd'hui, dans le sud de l'Angleterre, [*r*] ne se prononce qu'avant une voyelle (réellement prononcée). Il n'y a plus de différence entre *father* et *farther, colonel* et *kernel, arms* et *alms, calves* et *carves, stalk* et *stork, fort* et *fought, caught* et *court, lawn* et *lorn, sauce* et *source, often* et *orphan,* à peine entre *fa* [*faː*] et *far* [*faː, faə*]. *Horse* rime avec *cross* (prononcé [*krɔːs*]). On dit *Far East* [*faːr ijst*], mais *Far West* [*faː west*], et *better and better* [*betər ən betə*] — d'où, par analogie, *Indiaman* [*indĭəmən*], mais bien souvent *India office* [*indĭər ɔːfis*].

§ 47. Remarques générales. — *Rem.* 1. Après une voyelle brève accentuée (§ 39, 1°), les consonnes sont longues dans les cas suivants :

a. Toute consonne vraiment finale, comme [*k*] dans *pick* [*pikː*] (cp. *pick it up* [*pikitʌp*]) et [*l*] dans *bill* [*biˑlˑ*] (cp. *billow* [*bilŏŭ*] et v. § 40, I).

b. Toute consonne voisée avant une autre consonne voisée, comme [*l*] dans *build* [*bilːd*] (cp. *built* [*bilt*]) et [*n*] dans *pens* [*penːz*] (cp. *pence* [*pens*]).

On n'indique pas d'ordinaire la quantité des consonnes, qui est soumise à des règles simples et à peu près absolues. Je ne la noterai qu'au chapitre de la durée.

Rem. 2. Les semi-voyelles peuvent former syllabe. [*j*] et [*w*] deviennent alors dans l'orthographe *i* et *oo* ou *u,* dans la transcription [*i*] et [*u*]. Pour les autres, j'indique par [ˌ] le caractère syllabique :

mettle metal *Briton Britain* *chasm* *rhythm*
[*metl̩*] [*britn̩*] [*kæzm̩*] [*riđm̩*]

Les consonnes syllabiques sont un peu moins fréquentes en poésie qu'en prose : on supprime moins souvent les voyelles inaccentuées, par exemple à peu près jamais celle de mots tels que *idol* [*aidol, aidl̩*] (cp. *idle* [*aidl̩*]).

(1) D'ordinaire, on prononce *whet* exactement comme *wet.* — Dans *plot, trot* et surtout *piano,* les semi-voyelles ne sont qu'à demi dévoisées.

Timbre et effet physio-psychologique des consonnes.

§ 48. On ne s'est presque pas occupé de décomposer les consonnes anglaises en leurs sons partiels.

Comme la langue est en général tirée en arrière, plate et plutôt encore concave, en forme de cuiller, certaines consonnes ont un timbre légèrement caverneux, [*l*] surtout.

L'analyse des trois derniers paragraphes permet d'appliquer aux consonnes anglaises les observations générales des subdivisions B (§ 26, 27) et C (§ 31-36) (1).

(1) On trouvera à l'index II, 6°, la liste alphabétique de tous les signes dont je me sers pour transcrire les sons de l'anglais et des autres langues. J'ai mis en tête une liste des signes diacritiques qui en modifient la signification.

CHAPITRE III

LES SYLLABES

§ 49. Si l'on prononce dans un même effort expirateur chacun des groupes de phonèmes [*am*, *ma*, *mam*, *ama*], on s'aperçoit qu'on a une seule syllabe dans les trois premiers et deux dans le dernier. Ce phénomène tient à la sonorité relative des phonèmes successifs (v. § 28) : il n'y a qu'une syllabe quand la sonorité du groupe entier est décroissante [*am*], croissante [*ma*] ou croissante-décroissante [*mam*], deux au contraire quand elle est décroissante-croissante [*ama*]. Autrement dit, il y a autant de syllabes, dans une suite de sons, qu'il y a de *maximums relatifs* de sonorité (1). On pourrait la comparer à une chaîne de montagnes : autant de sommets, autant de montagnes. Il faut pourtant observer que dans un groupe tel que *endanger* [*ɪndeĭndʒə*], si l'on a bien trois maximums relatifs d'intensité, portant sur [*ɪ*, *e*, *ə*], les autres sons [*n*, *d*, *ĭ*, *n*, *d*, *ʒ*] ont des sonorités différentes, qui correspondent à des sommets d'altitude inégale, mais plus ou moins négligeables à côté des sommets principaux [*ɪ*, *e*, *ə*]. La comparaison sera donc plus juste si l'on dit : autant de sommets principaux, autant de massifs (2).

§ 50. Le son qui présente dans chaque massif le maximum de sonorité *forme syllabe*, il est *syllabique*. Il est donc facile de dire à quelle syllabe il appartient, puisque c'est lui qui la constitue ou du moins la détermine. Dans les syllabes accentuées de l'anglais, aussi bien que de la plupart des autres langues, il n'y a que les voyelles qui servent de sons syl-

(1) J'emprunte ce terme aux mathématiques : dans les variations d'une fonction, il peut y avoir des maximums relatifs, aussi bien que des maximums absolus.

(2) Au point de vue physiologique, d'après M. l'abbé Rousselot (*Principes*, p. 635 et suiv.), le son syllabique se distingue des sons asyllabiques par la stabilité articulatoire. Cette distinction n'est pas suffisante pour expliquer la constitution de la syllabe et elle n'existe pas toujours, elle est même parfois renversée : dans les groupes [*sasa*, *ʒaʒa*], on peut prolonger le [*s*] ou le [*ʒ*] et abréger le [*a*] sans que cette voyelle cesse d'être syllabique. C'est qu'elle reste le plus sonore des deux phonèmes. — D'après M. Meillet, « la syllabe est la tranche comprise entre deux termes extrêmes des mouvements d'ouverture et de fermeture » (*Introduction*, 2e éd., p. 101). Cette définition est exacte en général (cp. § 28), mais pas toujours (cp. § 29).

labiques (1). Dans les syllabes inaccentuées, au contraire, ce peut être une semi-voyelle : *mettle* et *metal* [*metl*], *Briton* et *Britain* [*britn*], *chasm* [*kæzm̩*], *rheumatism* [*ruwmətɪzm̩*]. Dans certaines interjections, on trouve des consonnes syllabiques en syllabe accentuée : *hm* [*hm*], *pst* [*pst*], *hist* [*st*], *hush* [*ʃ:*, *hʌʃ:*], *pish* [*pʃ:*, *piʃ*], *tush* [*tʃ:*, *tʌʃ*], etc. Un même son est donc syllabique ou non suivant qu'il se trouve au milieu de sons moins sonores ou plus sonores. Il en est ainsi de [*i, l, s*] dans les mots suivants : *sill* [*sil*], *late* [*leĭt*], *castle* [*ka:sl*], *pst*, [*pst*] (2).

§ 51. Quant aux sons asyllabiques, ce sont d'ordinaire des consonnes ou des semi-voyelles ; des voyelles dans les diphtongues [*aĭ*, *eĭ*, *oĭ*], etc. Il est parfois difficile de dire à quelle syllabe ils appartiennent, à quel maximum relatif de sonorité ils se rattachent (3). Il n'y a pas de grande difficulté en français, où toute syllabe coïncide avec un nouvel effort expirateur, qui commence avec la syllabe : « ré-pé-ter ». Mais en anglais il n'y a de nouvel effort expirateur que sur les syllabes accentuées, et il commence avec le son initial ; c'est ainsi qu'on peut distinguer, au point de vue de la division en syllabes et en mots, *at all* (*times*) [*ət ɔ̂:l*] de *a tall* (*man*) [*ə tɔ̂:l*], *at Act*(*on*) [*ət ækt*(*ən*)] de *attacked* [*ətækt*]. Encore la distinction n'est-elle bien nette qu'avec des occlusives ; on confond facilement *an aim* [*ən eĭm*] avec *a name* [*ə neĭm*], et Miss Soames [*mɪ*(*s*) *soĭmz̩*] s'est plainte de s'entendre souvent appeler [*mɪs oĭmz̩*], d'où l'orthographe fautive « Miss Oames ».

La consonne qui sépare une voyelle accentuée d'une inaccentuée se rattache à la première quand celle-ci est brève, à la seconde dans le cas contraire ; c'est qu'après une voyelle brève elle tombe davantage sous l'accent, qui a moins perdu de sa force qu'après une voyelle longue : cp. *happy* [*hæpɪ*] et *harpy* [*ha:pɪ*]. La consonne qui se trouve entre deux voyelles inaccentuées se rattache aussi bien à l'une qu'à l'autre, [*r*] par exemple dans *necessary* [*nesɪsərɪ*, *nesəsərɪ*].

§ 52. On voit qu'il est très difficile parfois de déterminer où commencent et où finissent les syllabes. C'est d'autant plus difficile qu'en réalité toute consonne médiane se rattache à la voyelle précédente et à la suivante par des transitions plus ou moins insensibles. Dans une occlusive médiane, telle que [*p*] dans [*apa*], il y a trois moment distincts : l'implosion, c'est-à-dire le moment où la bouche se ferme avec bruit ; l'occlusion, c'est-à-dire le

(1) Dans certaines langues, en tchèque, par exemple, on rencontre souvent des consonnes syllabiques en syllabe accentuée : tout le monde connaît le nom du maire de Prague, M. Srb [*srb*].

(2) Les occlusives peuvent elles-mêmes former syllabe, [*p*] très souvent, par exemple, dans la prononciation vulgaire ou tout simplement familière de *potato* [*pteĭtŏ*], *september* [*sptembə*], au lieu de [*pəteɪtoĭ*, *səptembə*].

(3) Ce n'est pas d'une division logique en syllabes qu'il s'agit ici, mais d'une division phonétique, auditive (cp. § 3). On comprendra mieux la distinction en l'appliquant à la division en mots : dans *cinq heures* [*sɛ̃kœ:r*], [*k*] appartient logiquement au premier mot ; phonétiquement, bien plutôt au second (cp. *cinq chœurs*).

moment pendant lequel la bouche est fermée et le son interrompu (1); l'explosion, c'est-à-dire le moment où la bouche se rouvre avec bruit. L'implosion se rattache à la voyelle précédente, l'explosion à la suivante, aussi bien dans *happy* [*hæpi*] que dans *harpy* [*ha:pi*], dans *at all* [*ət ɔ:l*] que dans *a tall* [*ə tɔ:l*]. On dit que la consonne appartient à la première syllabe ou à la seconde, suivant que l'accent tombe avec plus ou moins de force, soit sur l'implosion (dans *happy* et *harpy*), soit sur l'explosion (dans *at all* et *a tall*); il en est de même de toutes les consonnes, si nous remplaçons implosion, occlusion, explosion par les termes plus généraux de tension, tenue et détente (2), par exemple de [*n*] dans *an aim* [*ən eĭm*] et *a name* [*ə neĭm*]. Mais où commencent et où finissent les syllabes, il est impossible de l'indiquer. Entre les deux syllabes *happy* [*hæpi*] ou *-ary* [*əri*], dans *necessary*, on peut admettre que la limite coïncide avec le minimum de sonorité et tombe au milieu du [*p*] ou du [*r*] (3). Tout cela n'est guère précis ni commode à noter.

Il n'y a de clair et de bien défini, dans une syllabe, que le maximum de sonorité, c'est-à-dire le son syllabique, de même que souvent dans une suite de massifs les sommets principaux se dessinent seuls bien nettement, surtout quand ils dépassent de beaucoup les ondulations secondaires.

§ 53. Le nombre des syllabes, au contraire, est assez facile à déterminer : il correspond au nombre des maximums relatifs de sonorité, des sons syllabiques. Mais la plupart des métriciens se laissent parfois induire en erreur par la faiblesse et la brièveté de certains sons syllabiques, par des associations fausses, par des idées préconçues, par des traditions que l'évolution de la langue a rendues erronées, par la pratique de poètes anciens dont la prononciation différait de la prononciation actuelle. Il y a donc nombre de points sur lesquels il ne sera pas inutile d'attirer l'attention.

§ 54. Les consonnes syllabiques forment syllabe : *battle* [*bætl*], *travel* [*trævl*], *bottom* [*bɔtm*], *noble* [*noŭbl*], *little* [*litl*], *open* [*oŭpn*], *heaven* [*hevn*], *chasm* [*kæzm*], *rhythm* [*riđm*], *rheumatism* [*ruwmətizm*], *hm* [*hm*] (4). Avant une voyelle inaccentuée, elles redeviennent en général asyllabiques : *battling, handling, travelling* [*trævliŋ*], *traveller* [*trævlə*], *opening* [*oŭpniŋ*], *nobler, nobly* (5), *gardener* [*ga:dnə*], *rhythmical, rhythm and rhyme* [*riđm(ə)n raĭm*], *open it a minute* [*oŭpn it ə minit*], *even a king* [*ijvn ə kiŋ*], *seven o'clock* [*sevn ə klɔk*], *who has written it* [*ritn it*], *fallen away* [*fɔ:ln əweĭ*], *heaven and earth* [*hevn ənd ə:þ*], etc. (6).

(1) Dans les occlusives voisées, l'occlusion est au moins en partie remplie par la voix, qui ne peut se prolonger qu'un temps très court : c'est le *Blählaut* des phonétistes allemands.

(2) V. Rousselot-Laclotte, *Précis de pron. franç.*, p. 25.

(3) Dans *Pert Poll* [*pə:t pɔl*], l'occlusion commune du [*t*] et du [*p*] appartient aux deux mots : où finit le premier et ou commence le second ? on ne peut l'entendre.

(4) « He crowds in visitants from all sides. — Hm! » (Coleridge, *The Piccolomini*, I, i).

(5) De *noble* + *ly*.

(6) Pour la langue usuelle voici quelques exemples empruntés à l'*Elementarb.* de M. Sweet : [*in đə midl ə đə hɔt æjiz* (p. 66), *wen pijpl əd wɔns faŭnd aĭ t* (68), *oŭpn ət boŭþ endz* (68), *aĭ*

La voyelle adventice qui s'est développée entre une consonne et *r* finale disparaît aussi avant une voyelle inaccentuée du même mot : *wonder, wondrous, wondering* [*wʌndrıŋ*]; *enter, entrance, entering* [*entrıŋ*] (1).

§ 55. Par analogie avec les autres formes, la consonne syllabique ou le [*ə*] adventice persiste souvent avant une voyelle inaccentuée : *travelling* [*trævlıŋ, trævəlıŋ*], *opening* [*oĭpnıŋ, oĭpənıŋ*], *wondering* [*wʌndərıŋ*], *heaven and earth* [*hevn, hevən*]. Dans ces quatre cas, la prononciation indiquée est conforme à l'orthographe actuelle. Elle ne l'est pas dans beaucoup d'autres, où elle est par suite regardée comme fautive et vulgaire, mais dont on trouve souvent des exemples certains chez les poètes anciens, chez Shakespeare entre autres : *handling* [*hændlıŋ, hændəlıŋ*], *nobler* [*noĭblə, noĭbələ*], *nobly* [*noĭblı, noŭbəlı*], *disabled* [*diseĭbld, diseĭbəld*], *wondrous* [*wʌndərəs*], *entrance* [*entərəns*], *wondered* [*wʌndərd*] (2). Le [*ə*] adventice s'est même introduit dans certains mots en dehors de toute analogie immédiate : *Henry* [*henərı*] (3), *umbrella* [*ʌmbərelə*].

§ 56. La voyelle (*ĭ*) ne forme pas syllabe ; dans les exemples suivants et les cas analogues, elle se rattache (par synizèse) à la voyelle suivante en une diphtongue croissante : *Christian* [*kristĭən*], *champion* [*tʃæmpĭən*], *righteous* [*raĭtĭəs*], *glorious, beauteous* [*bjuːtĭəs*], *happier* [*hæpıə, hæpĭə*], *many a man* [*menı ə mæn, menĭ ə mæn*] (4). Elle se fond même souvent avec la consonne précédente, pour former avec elle une consonne simple [*ʃ, ʒ*] ou composée [*tʃ, dʒ*] : *nation* [*neĭʃən*], *gracious* [*greĭʃəs*], *ocean* [*oŭʃən*], *vision* [*viʒən*], *glazier* [*gleĭʒə*] *righteous* [*raĭtʃəs*], *Christian* [*kristʃən*], *soldier* [*soĭldʒə*]. La transformation de *i* ou de *e* en voyelle asyllabique et sa fusion avec la consonne précédente se sont produites lentement et avec hésitation. Chez Chaucer la voyelle est encore très souvent syllabique (5). Plus tard, même de nos jours, on rencontre encore côté à côte deux ou trois prononciations différentes : *Christian* [*kristıən, kristĭən, kristʃən*]. Il n'est pas toujours facile de distinguer si [*ı*] forme syllabe ou non. Dans la diction

ʃəd æ teikn ım fr ə lɔːjə (71), *wət ʃl aı duː* (74), *kɔːfl əbaŭt* (80), *ðə midl ə ðə deı* (83), *wisprıŋ* (84), *ə snoŭ kaːsl ón ðə tɔp* (88), *trævlıŋ* (91), *flaĭndrıŋ* (95), *ʃiːvrĭl* (95), *histrı* (95), *ðeı did nt kʌm bæk fr ən aŭə* (96), *tə rʌn fr ız laıf* (97)].

(1) Les mêmes phénomènes se produisent à toutes les époques de la littérature anglaise : *engendred*, Chaucer, *Prol.* 4, *fyngres* [*fiŋgrez*], *ib.*, 129, *wondrede*, *Kn. T.*, 587, *hevene* [*hɛvne*], *fader of* [*fadr ɔf*], *water he* [*watr eː*], *geten him, litel asonder* (v. ten Brink, *Chaucer*, p. 154). — Cp. *my sister and you* [*məĭ sistr and juː*], Middleton, *Witch*, II, ii.

(2) V. Shakespeare, *2 Hen. IV*, IV, i, 161 (*handling*) ; *Coriol.*, III, ii, 6 (*nobler*) ; *Macbeth*, I, v, 40 (*entrance*) ; *Sonn.*, 66 (*disabled*) ; etc. — Je cite d'après la *Globe Edition* et donne aux phonèmes la prononciation actuelle.

(3) Cp. Shakespeare, *2 Hen. VI*, IV, viii, 36.

(4) Cp. Chaucer : His vois was merier than the mery orgon. *Non. T. 31* [*merĭër, merĭ*].
For many a man so hard is of his herte. *Prol.* 229 [*manĭ a man*].

(5) *Champioun* [*tʃampiuːn*] : *toun* [*tuːn*], *Prol.* 239-40 ; *confessioun* [*konfesiuːn*] : *toun*, 217-18 ; *religioun* [*relidʒiuːn*] : *toun*, 477-478 ; *pacient* [*paːsiːnt*] : *diligent* [*dilidʒ.nt*], 483-84. — La synizèse est l'exception, sauf dans *meridional, specially, paciently*, etc. (v. ten Brink, *l. c.*, p. 148). Elle est de règle, au contraire, dans les mots tels que *studie* [*stydĭë*], *glorie* [*glɔːrĭë*], *contrarie* [*kɔntraːrĭë*], dont le [*ë*] final s'élide avant une voyelle.

poétique, qui est conservatrice comme en tout autre pays, on préfère, en général [*kristɪən*] à [*kristĭən*] et surtout à [*kristʃən*].

§ 57. Il est presque inutile de rappeler ici que dans les diphtongues décroissantes la deuxième voyelle est asyllabique : *fine* [*faĭn*], etc. Dans les diphtongues et triphtongues impropres, surtout dans les dernières, il semble bien que le dernier son forme aujourd'hui syllabe : *fare* [*fɛə*], *poor* [*puə*], *fire* [*faĭə*], *flour* et *flower* [*flaŭə*]. Quand les mots de cette forme précèdent une voyelle inaccentuée, le [*ə*] peut s'affaiblir au point de devenir asyllabique : *the hour of trial* [*đɪ aŭ(ə̆)r əv traĭəl*], *the power of steam* [*đə paŭ(ə̆)r əv stijm*] (1). Dans la plupart des cas [*ə*] ne s'est développé que peu à peu et assez récemment, par suite de l'amollissement et de la réduction graduels de [*r*]. Auparavant, on prononçait [*flu:r*] (2), puis [*flaŭr*] (3). Aussi les poètes anciens pouvaient-ils compter dans tous les cas les mots de ce genre pour une seule syllabe.

§ 58. Les élisions sont fréquentes au commencement, au milieu et à la fin des mots (aphérèse, syncope, apocope), surtout dans la prononciation familière, vulgaire ou dialectale : *it's = it is, he's got = he has got, he'll come = he will come, I've, can't, won't, interest* [*intrɪst*], *different* [*difrənt*], *awfully* [*ɔ̄:flɪ*], *halfpenny* [*heĭpnɪ*], *halfpenny-worth* [*heĭpə:þ*], *favourite* [*feĭvrɪt*], *history* [*histrɪ*], *desperate* [*desprɪt*], *particular* [*pətiklə*], *regular* [*reglə*], *raspberry* [*ra:zbrɪ*], *barbarous* [*ba:brəs*], *murmuring* [*mə:mrɪŋ*], *o'er, e'er, e'en, ta'en* (4), *comfortable* [*kʌmftəbl*], *the inquiry* [*đinkwaĭərɪ, đĭ ɪnkwaĭərɪ*] (5), *the one* [*đwʌn*], *t'other* (6), *to allow* [*təlaŭ, tŭ əlaŭ*] (5), *i'the* (7) ou *i'th' = in the, o'th' = of the, 'gainst, 'bout, on't = on it, to't = to it* (4), *on's = on his*. La plupart de ces élisions, même lorsqu'elles s'emploient dans la conversation familière, choqueraient aujourd'hui dans le débit soutenu et dans les vers ; ce sentiment est dû à l'influence de l'orthographe et de l'école. Dans les siècles passés, surtout au xvie, on en admettait un bien plus grand nombre que maintenant, non seulement dans la conversation familière ou même sérieuse, mais encore dans le débit soutenu, dans la lecture et en poésie. En revanche, beaucoup d'*e* inaccentués et même d'autres voyelles inaccentuées ont fini par disparaître entièrement de la prononciation : *names* [*neĭmz*], *called* [*kɔ:ld*], *every*

(1) Cp. Laura Soames, *An Introduction to Phonetics*, London, 1891, p. 83.

(2) Chaucer, *Prol. C. T.*, 4 : *licour* [*liku:r*] : *flour* [*flu:r*].

(3) Palsgrave (*L'Esclaircissement de la Langue Françoyse*, 1530) prononce encore [*u:*], Will. Salesbury (*A Dictionary in Englyshe and Welshe*, 1547, 1567) indique déjà [*əŭ*] et Sheridan (*A General Dictionary of the English Language*, 1780) donne [*aŭ*]. Shakespeare prononçait donc sans doute [*əŭ*] ; *flower* est chez lui, d'après Schmidt, « usually monosyllabic, but dissyllabic in Lucr., 1227, Sonn. 124, 4, Mids. III, 2, 102, Caesar, I, 1, 35 » (*Shaksp. Lex.*, s. v.).

(4) Keats emploie *ta'en* et *to't* à la rime.

(5) Tantôt il y a véritablement apocope, tantôt il y a synizèse. Quand la voyelle initiale du mot suivant est de même timbre, il y a souvent une simple synalèphe, la présence de deux voyelles n'étant indiquée que par un léger renforcement de la première ou de la seconde : *the Eternal* [*đɪĭtə:nəl*].

(6) Browning, *Ring and Book*, VI, 1800.

(7) *Ib.*, IV, 36.

[*evrɪ*], *several* [*sevrəl*], *sovereign* [*sovrɪn*], *business* [*biznɪs*], *venison* [*venzn*].

Rem. 1. Chaucer prononçait l'*e* final, l'*e* du pluriel *-es* (aujourd'hui presque toujours *-s*), etc. :

> Whan that aprille with hise schoures swoote
> [*hwan đat aprilë wiđ iz ʃu:rëz swo:të*].
>
> *Prol. C. T.*, 1.

Mais le [*ë*] final s'élidait avant une voyelle :

> With muchel glorie and gret solempnitee
> [*wiđ mytʃël glɔ:rĭ and grɛ:t solɛmnite:*].
>
> *Kn. T.*, 12.

Rem. 2. Pour le XVIe siècle et le XVIIe, nous avons sur l'élision le témoignage irrécusable de grammairiens, de métriciens et de poètes.

John Hart a donné à son traité d'orthographe le titre suivant :

« An Orthographie, conteyning the due order and reason, howe to write or painte thimage of mannes voice, moste like to the life or nature ». Londres, 1569.

« This poeticall licence is a shrewde fellow, and covereth many faults in a verse, it makes wordes longer, shorter, of mo sillables, of fewer, newer, older, truer, falser, and to conclude it turkeneth (1) all things at pleasure, for example *ydone* for *done*, *adowne* for *downe*, *orecome* for *overcome*, *tane* for *taken*, *power* for *powre*, *heaven* for *heavn*, etc. »

GASCOIGNE, *Certayne Notes of Instruction*, 1575 (éd. Arber, 1869, p. 37).

« Your swallowing or eating up one letter by another is when two vowels meet, whereof th'ones sound goeth into other, as to say for *to attaine t'attaine*, for *sorrow* and *smart sor'* and *smart* (2). »

PUTTENHAM, *The Arte of English Poesie*, 1589 (id. Arber, p. 174).

« *Apostrophus* is the rejecting of a Vowell from the beginning or ending of a Word. The note whereof, though it many times, through the negligence of Writers and Printers, is quite omitted, yet by right should, and of the learneder sort hath this signe and mark, which is such a *Semicircle*' placed in the top.

In the end a Vowell may be cast away, when the word next following beginneth with another : as

> *Th'outward man decayeth :*
> *So th'inward man getteth strength.* »

Ben JONSON († 1637), *English Grammar*, 1640. II Bk., 2 Ch.

(1) = *alters*.

(2) Puttenham veut dire [*sɔr' and smart*]. On entend encore aujourd'hui [*fɔlərɪŋ*] pour [*fɔlŏ'ĭ, ɪŋ*].

Mieux encore que par ces témoignages, la fréquence de l'élision est prouvée par les mots *to doff* = *to do off*, *to don* = *to do on*, *to dout* (*Hamlet*, IV, vii, 192) = *to do out*.

Sur l'élision au XVIe et au XVIIe siècles, v. B. A. P. Van Dam et C. Stoffel, *William Shakespeare, Prosody and Text*, Leyde, 1900, p. 23-173, et *Chapters on English Printing, Prosody and Pronunciation* (1550-1700), Heidelberg, 1902, p. 49-206 (1). Les auteurs se sont malheureusement contentés de dresser une liste générale des cas dans lesquels on peut rétablir le syllabisme du vers en admettant une élision. Ils auraient dû en dresser une pour chaque ouvrage en particulier et y ajouter celle des vers où l'élision détruirait le syllabisme, en signalant les conditions dans lesquelles se présente chaque exemple. C'est alors seulement qu'on aurait le droit de formuler une règle sur la prononciation probable des vers. Peut-être l'élision s'imposerait-elle moins souvent que ne le pensent les deux savants auteurs. On ne peut croire que le poète ait élidé ou non à sa « commodité » (*ib.*). L'apostrophe elle-même n'est pas à coup sûr une preuve d'élision. Chez certains poètes lettrés, tels que Milton, l'élision prétendue a pu se faire quelquefois à l'italienne, par synalèphe (cp. p. 34, note 5): dans la poésie italienne, les voyelles soi-disant élidées se prononcent, même quand on chante, bien qu'elles ne comptent pas dans la mesure du vers. Cp. ces deux vers de *Rigoletto*, qui se chantent sur les mêmes notes :

Muta d'accento...
In pianto o in riso...

Les trois voyelles (*piant*)*o o i*(*n*) se prononcent distinctement, mais elles ne comptent que pour une syllabe et se chantent sur une seule note aussi bien que l'*a* d'*accento*. Il ne faut pas regarder le syllabisme comme absolument inflexible dans les versifications accentuelles, même quand métriciens et poètes l'érigent en principe (2). L'apprenti versificateur compte les syllabes sur ses doigts, mais le poète exercé juge par l'oreille de ce qui « sonne bien ou mal » : « A dunce like myself, pour citer de nouveau ce fier aveu de Swinburne, measures verse by ear and not by finger ». L'apostrophe peut être mise après coup, pour rétablir en apparence le syllabisme. Il n'en est pas moins vrai que MM. Van Dam et Stoffel ont raison en principe, et qu'on élidait beaucoup plus souvent autrefois que de nos jours (3).

(1) Cp. Vietor, *A Shakespeare Phonology*, Marbourg et Londres, 1906.

(2) Si nous en croyions le commentaire du *Háttatal*, le dróttkvætt des scaldes n'aurait que six syllabes par vers : Hverju visuordi fylgja VI samstofur (ch. 2). Cependant ce nombre est souvent dépassé.

(3) Je crois aussi qu'il faut y regarder à deux fois avant d'admettre pour le génitif et le pluriel la diérèse que MM. Van Dam et Stoffel introduisent partout où elle rétablit le syllabisme, en invoquant ce passage d'Alexander Gill : « Dicitur in binas separare Diaeresis unam. Ut Sp. Wundes, kloudes, handes ; pro wundz, kloudz, handz » (*Logonomia Anglica*, Londres, 1619). Elle n'a rien de surprenant chez un poète archaïsant tel que Spencer ; elle est plus incertaine chez Shakespeare.

Rem. 3. Pour le XVIIIe siècle, voici également des témoignages très précis :

« Now when in a Word of more than two Syllables, which is accented upon the last save two, any of the Liquids L, M, N, or R happen to be between two Vowels, that which precedes the Liquid admits of an Elision. »

Edw. BYSSHE, *The Art of English Poetry*, London 1702, p. 16.

« Note... that the Vowel before *l, m, n, or, r,* in the middle of Words of three or more syllables of a quick Run, is apt to be silent ; as *cavilling, devillish, traveling,* &c. sounded *cav'ling, dev'lish, trav'ling,* &c., and in *pardoning, every* sounded *pard'ning, ev'ry*, &c. which are allow'd in Poetry, to be *written* and *sounded* the *short* way ».

J. JONES, *The New Art of Spelling*, 1704 (1st ed., 1701), p. 70.

§ 59. Ainsi que le montrent les élisions *'tis, it's, he's, I'll,* etc., les poètes semblent se rapprocher de la prononciation familière plus qu'on ne le fait dans la lecture de la prose. En réalité, ils ne font là qu'imiter les poètes anciens : c'est en effet par l'étude de leurs prédécesseurs qu'ils apprennent à versifier, et ils leur empruntent souvent des formes vieillies, non seulement au point de vue du vocabulaire et de la grammaire, mais encore au point de vue de la prononciation (1). Certains archaïsmes se sont ainsi transmis d'âge en âge jusqu'à nos jours et servent de prétexte à de nouvelles irrégularités. En voici quelques exemples :

Among the shepherds 'twas believèd ever.

KEATS, *Poetical Works* ed. by W. M. Rossetti, London (sans date), p. 5.

From the white flock, but pass'd unworrièd (2).

Ib.

Of idleness in groves Elysian (3).

Ib., p. 8.

From shagged trunks, and overshadoweth (4).

Ib., p. 10.

With speed of fire-tailed exhalations (5).

Ib., p. 14.

That thou dost know of things mysterious (6).

Ib., p. 19.

I felt upmounted in that region (7).

Ib., p. 23.

(1) Chez tous les peuples, même chez les sauvages, le langage de la poésie est toujours archaïque.

(2) Unworrièd : head (: se lit « rime avec »).

(3) Elysïan : scan.

(4) Overshadowèth : death.

(5) Exhalatïons : cons.

(6) Mysterïous : thus.

(7) Regïon : anon.

To mortal steps, before thou canst be ta'en (1).
Ib., p. 38.
When mad Eurydice is listening to't (2).
Ib., p. 40.

Sauf dans le cas de certaines diérèses et de certaines élisions, comme celles de ces vers, les poètes lisent presque toujours les poèmes anciens en prononçant à la moderne. Nous avons vu qu'autrefois on se permettait plus d'élisions qu'aujourd'hui, par exemple *murm'ring, th' eternal* (3), *t'admire* (4). Le sentiment actuel de la langue pousse les contemporains à lire *murmuring, the eternal, to admire.* Ils introduisent ainsi dans les vers des variations trissyllabiques, qu'ils sont naturellement portés à imiter ensuite dans leurs poèmes (3).

(1) Ta'en : pain.
(2) To't : lute. Tous ces exemples sont tirés d'*Endymion.*
(3) The eternal snows appear already pass'd... Pope, *Essay on Crit.*, II, 27.
(4) To admire superior sense, and doubt their own ! *ib.*, I, 200.
(5) A grave among the eternal. — Come away ! Shelley, *Adonais*, VII.

CHAPITRE IV

L'ACCENT

A. — DÉFINITION.

§ 60. Dans la prononciation, on met certaines syllabes en relief par un accroissement d'intensité, soit pour indiquer la division grammaticale en mots et en groupes de mots, soit pour insister sur une idée, une image, un sentiment : c'est là ce qu'on appelle *accent d'intensité* ou *de force*, *accent dynamique*, ou *accent* tout court. Il y a donc un *accent grammatical* et un *accent expressif*. Le premier nous échappe d'ordinaire dans notre langue, comme tous les phénomènes habituels de notre prononciation, souvent aussi le second. Ce qui nous frappe, ce sont les infractions à notre accent, par exemple chez les étrangers qui parlent français : nous disons qu'ils accentuent et que nous n'accentuons pas, alors qu'en réalité ils accentuent simplement d'une autre manière que nous.

§ 61. L'accroissement d'intensité est produit en général par un nouvel effort expirateur, plus ou moins considérable suivant l'importance qu'on veut donner à l'accent. Cet effort commence avec le premier son de la syllabe accentuée et même — du moins en anglais, comme dans les autres langues germaniques — un peu auparavant, vers la fin de la syllabe précédente (1). Il va en croissant jusqu'au commencement ou plus souvent peut-être jusque vers le milieu du son syllabique, c'est-à-dire en pratique de la voyelle accentuée (2). La forte émission de souffle qui suit en anglais et

(1) Vérifié (v. III, P., § 505, 4°). La courbe de la parole commence d'ordinaire à monter à partir de cet endroit, et les vibrations augmentent d'abord d'amplitude mais sont bientôt supprimées plus ou moins brusquement par la force du souffle, dans la première syllabe de *papa* [*pəpa:*] par exemple. En français, au contraire, dans la première syllabe de *papa* [*papa*], la courbe s'élève à peine, les vibrations augmentent très peu — *if at all* — et la fin n'est pas dévoisée.

(2) C'est ce que montre la forme des courbes dans les tracés. Il y a bien, dans beaucoup de cas, un affaissement de la ligne au commencement de la voyelle, qui est dû à la fermeture presque complète de la glotte, mais l'effort expiratoire continue à augmenter, je l'ai constaté en

surtout en allemand et en danois l'explosion des occlusives invoisées a pu faire croire que l'effort expirateur atteignait son maximum à ce moment-là. Il n'en est rien. Et même y aurait-il une légère diminution au commencement de la voyelle, celle-ci n'en resterait pas moins, par suite de sa sonorité, le phonème le plus intense de la syllabe, et de beaucoup le plus intense en général. D'ailleurs l'effort expirateur est assez souvent remplacé, surtout en prose et dans le chant, plus rarement dans les vers, par une fermeture plus complète de la glotte pendant la prononciation de la voyelle, ce qui renforce l'amplitude des vibrations et par suite l'intensité. De quelque manière que se produise l'accroissement d'intensité, c'est donc sur la voyelle qu'il atteint son maximum, en général par un saut assez brusque et relativement considérable (1). Le maximum d'intensité de la syllabe accentuée coïncide avec le maximum de sonorité (2).

§ 62. Puisque l'accent consiste en un accroissement d'intensité, il repose sur l'opposition entre la syllabe accentuée et les syllabes inaccentuées, surtout celles qui viennent immédiatement auparavant. Son degré d'énergie tient donc à deux causes : à la force de l'accentuée et à la faiblesse des inaccentuées voisines, surtout de la précédente, un peu moins de la suivante. Ainsi l'accent est plus énergique en anglais qu'en français, parce que les inaccentuées sont plus faibles, et moins énergique qu'en allemand parce que les accentuées sont moins fortes (3). En d'autres termes, l'accent est d'autant plus énergique que l'accentuation des syllabes est plus inégale ; nous prononçons en général avec plus de force que les Anglais, souvent même avec autant que les Allemands, mais nous la répartissons à peu près également sur toutes les syllabes, de sorte que notre accent est moins marqué, surtout qu'en allemand (4).

§ 63. La syllabe accentuée représente un maximum d'intensité, mais seulement un maximum relatif : elle peut être moins forte, et même de beaucoup, que d'autres syllabes éloignées ou rapprochées ; il suffit qu'elle l'emporte en intensité sur les syllabes immédiatement voisines. Au point de vue de l'intensité, qu'elle vienne de la sonorité propre aux phonèmes ou de l'accent, chaque syllabe forme comme un massif avec un sommet principal ; mais le massif de l'accentuée se distingue nettement des autres par son altitude et les domine tous.

§ 64. Il suffit en général de noter les maximums relatifs d'intensité que

IIIe, P., *ib.*), et en même temps l'intensité du son. La force du souffle s'accroît ; seulement, à côté du travail de simple pression, qui se trouve souvent réduit par là même, elle entretient un mouvement vibratoire qui commence à cet endroit ou devient beaucoup plus ample qu'auparavant.

(1) Quand on étudie les tracés de la parole, il ne faut pas oublier qu'après le premier redressement de la courbe, la moindre montée représente un effort relativement considérable.

(2) Cp. p. 16, note 1.

(3) Cp. p. 20, note 2.

(4) A ce point de vue aussi, on peut comparer l'accentuation aux montagnes : leur altitude apparente dépend de leur voisinage : le Canigou (2 785 mètres) a longtemps passé pour la plus haute cime des Pyrénées, parce qu'il touche à la plaine, tandis que le pic d'Aneto (3 404 mètres) et le Pic Long (3 194 mètres) sont entourés d'autres sommets.

constituent dans la phrase les accentuées, quelle qu'en soit l'intensité absolue. Je mets un trait vertical avant la syllabe accentuée, c'est-à-dire à l'endroit où commence très sensiblement l'effort expirateur :

You seem to be dumb to-day [*jŭ 'sijm tə bı 'dʌm tə 'deı*].

§ 65. Si grossière que soit cette notation, on peut s'en contenter dans la pratique ordinaire, même pour des mots aussi longs que *impenetrability* [*impenıtrə'bilıtı*]. Mais il est bien évident qu'entre les inaccentuées de ce mot, il y a des différences d'intensité : elles disparaissent par comparaison à l'accent de [*'bil*] ; mais elles n'en subsistent pas moins, et on les remarque sans peine en comparant ces syllabes entre elles, deux par deux ou trois par trois (1). On trouvera ainsi que la première [*im*] est plus intense que les autres, c'est-à-dire qu'elle est accentuée par rapport à elles. En l'opposant à la fois à celles-ci et à [*'bil*], on peut dire qu'elle reçoit un *accent secondaire*, qu'elle est *mi-accentuée*. Je l'indique par un trait vertical placé plus bas que celui de l'accent proprement dit ou *accent principal :* [*ˌimpenıtrə'bilıtı*].

§ 66. Nous pourrions aller plus loin encore dans notre analyse. En prononçant à part les groupes de syllabes [*penıtrə*] et [*lıtı*], on s'apercevra que les syllabes ont toutes une intensité différente. M. Sweet (*l. c.*) la note à l'aide de chiffres, 1 représentant le maximum et 7 le minimum :

[*impenıtrəbılıtı*].

Mais nous pouvons nous passer de ces distinctions minutieuses.

B. — RÔLE DE L'ACCENT GRAMMATICAL.

§ 67. L'accent grammatical aide à indiquer le groupement des syllabes en mots et des mots entre eux : on peut l'appeler lexicologique dans le premier cas et syntaxique dans le second (2).

Ce groupement n'apparaît dans la phrase que par une division logique en *groupes accentuels* de plus ou moins d'étendue. Ceux-ci n'existent à un point de vue purement phonétique que lorsqu'on les isole artificiellement du contexte.

(1) On ne peut guère comparer plus de trois degrés de sensation, un fort, un moyen et un faible. Cp. Wundt, *Völkerpsych.*, I. Bd., II. Theil, p. 385. « The surest way of determining the relative force of any two syllables is to pronounce the other syllables *mentally* only, or in a whisper, pronouncing the special syllables alone, and their relative force will soon come out clearly » (Sweet, *Prim. of Phon.*, p. 47 (§ 109) et suiv.). Il est préférable de chuchoter les syllabes à comparer, en prononçant les autres mentalement ; on supprime ainsi en grande partie les variations de la hauteur, qui peuvent induire en erreur sur l'intensité relative des sons.

(2) *Lexicologique* est bien barbare. Nous n'avons pas d'expression qui corresponde à « word-stress », « Wortakzent ». Accent verbal veut dire accent du verbe. V. Henry, dans sa *Grammaire comparée du grec et du latin*, emploie *accent de mot* et *accent de phrase* ; accent de phrase n'est pas assez compréhensif.

Qu'il s'agisse de syllabes ou de mots, l'accentuation groupe d'après un même principe : inégale (*'xx* ou *x 'x*), elle subordonne et unit ; égale (*'x 'x*), elle met au même rang et sépare. Cp. *a blackbird* [*ə 'blækbə:d*] et *a black bird ə 'blæk 'bə:d*], *a gentleman* [*ə 'dʒentlmən*] et *a gentle man* [*ə 'dʒentl 'mæn*] (1).

1° Accent lexicologique.

a. Mots simples.

§ 68. L'accent des langues germaniques était au début, comme dans la « langue mère », un accent mélodique et variable : il reposait sur la hauteur ou acuité des phonèmes, non sur l'intensité, et il pouvait changer de place dans le même mot suivant le cas, le temps, le mode, etc. (2). Mais, sans doute un peu avant notre ère, l'accent mélodique se transforma en un fort accent d'intensité et se fixa sur la première syllabe du mot. Ces deux phénomènes vont d'ordinaire ensemble ; nous en avons d'autres exemples, dans l'ancien celtique, dans l'ancien italique, etc. Cette concomitance s'explique par la physiologie : un vigoureux effort expirateur est plus facile au commencement du mot que dans la suite, parce qu'on y a plus d'énergie et plus de souffle à sa disposition. Les effets de cette accentuation décroissante apparaissent clairement quand on compare aux langues germaniques une langue à accentuation croissante, telle que le français, qui met l'accent sur la dernière syllabe à son plein des mots isolés, c'est-à-dire en pratique sur la dernière du mot (3).

1° L'accentuation initiale est plus énergique que l'accentuation finale, et par la force de l'accentuée et par la faiblesse des inaccentuées (4).

2° L'effort expirateur de l'accent commence plus tôt. La consonne initiale de l'accentuée est plus forte en anglais et surtout en allemand et en danois qu'en français. D'une manière générale, l'attaque est molle en français, brusque en allemand, intermédiaire en anglais (5).

Rem. 1. — On peut, au moins en partie, attribuer à ces deux causes la

(1) Quand on considère à part deux syllabes d'accentuation égale, il n'y a pas d'accent : on devrait donc noter [*blæk bə:d*] *black bird*, sans aucun signe. C'est par une comparaison mentale et inconsciente avec d'autres syllabes qu'on trouve *black* et *bird* accentués. On peut tenir compte de cette comparaison dans la notation.

(2) Il en était encore ainsi en sanscrit et partiellement en grec ancien. Cette mobilité de l'accent s'est conservée en russe.

(3) Par suite de l'amuïssement à peu près général de notre « *e* muet », notre accent tombe en réalité presque toujours sur la dernière syllabe des mots isolés.

(4) Cp. ce que dit M. Meillet de l'accent en arménien : « Comme il arrive d'ordinaire quand l'accent d'intensité frappe la dernière syllabe du mot, il s'est progressivement affaibli ». *Esquisse d'une Grammaire comparée de l'arménien classique*, Vienne, 1903, p. [illegible]. L'accent peut rester plus fort quand il porte sur la pénultième, comme en italien, parce que l'inaccentuée suivante permet de passer au repos par degrés.

(5) V. Rousselot-Laclotte, *Précis de pron. fr.*, p. 25, et Rousselot, *Principes* p. 483.

transformation des occlusives soufflées en aspirées et le dévoisement partiel ou complet des occlusives voisées : la force du souffle, qui est déjà très grande au moment de l'implosion a fini par maintenir les cordes vocales plus ou moins écartées et par les empêcher de vibrer (v. § 25, Rem. 2° et 3°, et § 45, Rem. 1-3 ; cp. Rousselot, *Principes*, p. 508 et suiv.) (1).

Rem. 2. — La force et la longueur des consonnes initiales, en syllabe accentuée, a favorisé chez les Germains le développement de l'allitération, c'est-à-dire de la répétition d'une même consonne au commencement de deux ou trois accentuées : elle se rencontre souvent dans leurs proverbes et leurs locutions toutes faites ; c'est un élément essentiel de leur versification primitive (2). Il en est ainsi chez nous de l'assonance, c'est-à-dire de la répétition d'une même voyelle accentuée.

3° Il est fatigant de prolonger une accentuation croissante, surtout après une suite de syllabes assez énergiquement prononcées. Les voyelles

(1) Il est instructif de voir ce qui s'est passé à cet égard en danois moderne. — 1° Les occlusives invoisées ne s'y sont conservées qu'au commencement des mots et dans le redoublement, c'est-à-dire par la force du souffle, de même qu'après les liquides ; partout ailleurs, finales aussi bien qu'intervocaliques, elles se sont affaiblies en constrictives voisées (XIV[e] et XV[e] siècles), tandis que le *th-* initial [*þ*] se renforçait au contraire en occlusive [*t*]. Les occlusives invoisées initiales se sont aspirées de plus en plus, au point de se rapprocher de l'affrication ; le *t-* y est déjà parvenu, du moins dans la prononciation de Copenhague (*Tal* [*'thal, 'tsal*] = angl. *tale*, allem. *Zahl*) ; après *s-*, qui est long, l'accent a perdu de sa force et n'entraîne pas l'aspiration de l'occlusive, qui s'affaiblit en halenée (*Sten* [*'sde'n*] = angl. *stone*, allem. *Stein*). Les occlusives invoisées médianes, cemme il n'y a plus de nouvel effort expirateur après l'accent, se sont également affaiblies en halenées (*Latter* [*'ladʀ*] = angl. *laughter*). — 2° Il ne restait d'occlusives voisées qu'au commencement des mots : par suite de la force de l'accent, elles ne sont plus qu'halenées (*Dag* [*'da'(g)*] = angl. *day*, allem. *Tag*). — Ces transformations rappellent la *hochdeutsche Lautverschiebung*, où l'affrication a commencé aussi par le *t-* et n'a pas eu lieu après *s-* (*Zahl, Stein*). Elle s'est développée d'abord et complètement dans l'Oberdeutsch, où de nos jours l'aspiration des nouvelles occlusives invoisées et le dévoisement des voisées ont presque atteint le même degré qu'en danois, si bien qu'on s'y achemine vers une troisième Lautverschiebung. — Dans la *Revue Germanique* (1907, p. 329 et suiv.) et dans *Les Dialectes Indo-Européens* (Paris, 1908, p. 89 et suiv.), M. Meillet explique toutes les mutations consonantiques des langues germaniques, comme celle de l'arménien et du toscan, en admettant que ces idiomes sont des dialectes indo-européens parlés par des populations étrangères et portées à retarder dans les consonnes la vibration des cordes vocales (il serait intéressant de comparer ce qui s'est passé dans certains dialectes bantous). L'hypothèse est séduisante, bien qu'elle présente quelques difficultés. Quoi qu'il en soit, il me semble que l'accentuation initiale et forte n'a pu laisser d'avoir une influence dans la *hochdeutsche Lautverschiebung*. Pour le danois, il ne saurait y avoir de doute quand on considère le traitement différent des occlusives d'après leur position dans *kaka* (= angl. *cake*) > *kage* [*'khaːɡə*], *pipa* (= angl. *pipe*) > *Pibe* [*'phiːbə*] (devenu [*'phiːbə*] par l'influence de l'orthographe), *ok* (= allem. *auch*) > *og* [*ɔu*], *ik* (allem. *ich*) > *jeg* [*jɛə, jai, jɛ*], *at* (= angl. *at*) > *ad* [*að, a*] et *at* [*a, ə*], *annat* (= allem. *anders*) > *andet* [*'anəð*], *ett* (= allem. *eins*) > article *et* [*eđ, đ*] auprès de [*et*] conservé en partie par l'analogie du numéral *eet* [*'et*] — cp. l'affaiblissement des occlusives invoisées en constrictives mi-voisées dans les syllabes inaccentuées de l'islandais moderne, par exemple dans *ég* [*jɛːɡ*] < *ek*, *ađ* < *at*, *annađ* < *annat*, *hitt* > article *hiđ* (mais pronom *hitt*) — *kakka* (= angl. *cack*) > *kakke* [*'khaĝə*], **pippa* (angl. *peep*) > *pippe* [*'phibə*], *titta* > *titte* [*'thidə, 'tsidə*], *set* [*'seð*] (= allem. [illegible]) et *malet* [*'maːləð*] (= allem. *-mahlenes*). Ma remarque conserve donc sa valeur.

(2) Cp. le latin primitif et le celtique.

accentuées finales sont brèves en français (parisien), tandis qu'elles sont longues en allemand et en anglais. Cp. *seau* ['so] à *so* ['ʒo:, 'soŭ].

4° L'accentuation décroissante favorise le développement et la conservation des diphtongues décroissantes, tandis que l'accentuation croissante leur est contraire. Il y en a un grand nombre en anglais (v. § 39), aucune en français. Ainsi l'anglais a gardé notre ancienne diphtongue [ɔĭ] dans les mots qu'il nous a empruntés, tandis que chez nous elle a passé rapidement par [ɔe, oè] pour aboutir à [ŏe, ŏɛ, ŏa, ŏɑ]. Cp. le mot *noise* dans les deux langues (1).

§ 69. L'accentuation initiale ne s'est conservée absolument intacte qu'en islandais. Dans les langues germaniques occidentales, elle a été enfreinte en bien des cas par l'apparition de préfixes inaccentuées et plus tard par l'importation de mots ou de terminaisons d'origine étrangère. Mais dans les mots d'origine germanique, en anglais comme en allemand, l'accent tombe encore régulièrement sur la première syllabe : *fish* = Fisch, *fishes* = Fische, *fisher* = Fischer, *fishery*; *merry*, *merrily*.

§ 70. Dans les mots simples d'origine étrangère, l'accent resta d'abord au même endroit que dans la langue originelle (2); mais, dans presque tous les cas, il s'est rapproché assez vite de la première syllabe et il l'a presque toujours atteinte, à moins qu'il n'ait rencontré en route un accent secondaire, auquel il s'est alors souvent substitué. Il laisse d'ordinaire à sa première place un accent secondaire, qui s'affaiblit presque toujours peu à peu et finit par disparaître. Ex. : 1° (origine française) *honour* ['ɔnə], *power* ['paŭə], *city* ['sitı], *prison* ['prizn̩], *visage* ['vizıdʒ], *garland* ['ga:lənd], *contrary* ['kɔntrərı], *battle* ['bætl̩], *marvel* ['ma:vl̩], *victuals* ['vitl̩z], *mastery* ['ma:stərı], *common* ['kɔmən], *governor* ['gʌvənə], *multiply* ['mʌltıplaĭ].

(1) Outre [ɔĭ], nous avions en vieux français plusieurs diphtongues décroissantes, qui se sont vite changées en croissantes : [eì] > [ɛì] > [aì] > [aĭ] > [ɔĭ] ... > [oa, ŏa], comme dans *dreit*, aujourd'hui *droit*; [iè] > [ĭe, ĭɛ], comme dans *pied*, etc. V. Kr. Nyrop, *Grammaire française*. — Il est intéressant de comparer l'évolution des diphtongues [ie, uo] en allemand et en français. En allemand, elles se sont conservées dans certains dialectes du sud, mais réduites à une seule voyelle dans la langue littéraire, par l'assimilation complète du second élément au premier : *riet* [riet] > [ri:t] ; *guot* [guòt] > *gut* [gu:t]. En français, [ie] est devenu croissant : [uò] également, mais le premier élément a disparu, comme dans *huom* [huom, huɔm] > *homme* ou **avuoc* > *avuec* > *avec*, presque toujours après avoir modifié le timbre du second, comme dans *duol* [duòl, duol] > *duel* [duel] > *deuil*. Les formes intermédiaires ont persisté en italien (*duolo*) et en espagnol (*duele*). — Nous avons, au contraire, un nombre considérable de diphtongues croissantes, conformes à l'accentuation de notre langue ; elles comprennent presque toutes nos voyelles précédées de [ĭ, ŭ, ẙ] : *bière*, *biais*, *babiole*, *biniou*, *bien*, *allions*, etc.

(2) Chaucer : *honour* [ɔ'nu:r] Kn. T. 139, 189 ; *powere* [pu:'e:re] Non. T. 523 ; *cite* [si'te:] Kn. T. 429 ; *prisoun* [pri'ʒu:n] Kn. T. 317, 492 ; *visage* [vi'ʒa:dʒe] Cl. T. 543 ; *gerland* [gɛr'land] Kn. T. 1071 ; *contrarie* [kɔn'tra:rìë] Kn. T. 1001 ; *bataille* [ba'taìlë] Kn. T. 130, 995 ; *mervayle* [mɛr'vaìlë] Non. T. 256 ; *vitaille* [vi'taìlë] Prol. 248 ; *maistrie* [maì'stri:ë] Prol. 165 ; *comune* [kɔ'my:ne] Non. T. 180 ; *governour* [guvɛr'nu:r] Prol. 814 ; *multiplie* [mylti'pli:e] Non. T. 524 ; *soverayn* [suvë'raìn] Non. T. 526 ; *principal* [prinsi'pa:l] Kn. T. 1077 ; *memorye* [me'mɔ:rie] Kn. T. 1216 ; *resonable* [rɛ:zo'na:blë] Non. T. 234 ; *charite* [tʃari'te:] Prol. 452, 532 ; *creature* [kre:a'ty:rë] Kn. T. 301, 389 ; *manere* [ma'ne:rə] Prol. 858 ; *habitacioun* [abita:si'u:n] Kn. T. 1742 ; *desirous* [dezi:'ru:s] Kn. T. 816 ; *reportour* [repɔr'tu:r] Kn. T. 814.

sovereign ['sɔv(ə)rın], *principal* ['prinsıpl], *memory* ['mem(ə)rı], *reasonable* ['rijz(ə)nəbl], *charity* ['tʃærıtı], *creature* ['krijtʃə], *manner* ['mænə], *habitation* [hæbı'teĭʃən], *desirous* [dı'zaĭərəs], *reporter* [rı'pɔ:tə], *necessary* ['nesıs(ə)rı], *melancholy* ['meləŋk(ə)lı], *a detail* ['dijteĭl, 'dijtl], *debris* ['debrij], *sortie* ['sɔ:tij], *reverie* ['revərij, 'revərı], *avenue* ['ævənjü(w)], *memoir* ['memwa:]; 2° (origine italienne) *balcony* ['bælkənı] (1); 3° (origine latine) *crystalline* ['kristəlaĭn], *recondite* ['rek(ə)ndaıt] (2).

C'est par degrés que s'est accomplie cette substitution, complète ou incomplète, de l'accentuation indigène à l'accentuation étrangère. Après chaque nouvel emprunt, surtout après l'énorme importation de mots normands au moyen âge, il y a eu des hésitations plus ou moins longues entre les deux systèmes. Chez Chaucer, par exemple, l'accent change de place d'après le voisinage et suivant les besoins du rythme (3). Au XVI[e] siècle, c'est encore sur la deuxième syllabe qu'on accentuait d'ordinaire *contrary*, *aspect*, *envy* et assez souvent *sepulchre*; Ben Jonson accentue sur la dernière *liquefy*, *constitute* (4). *Contrary* a conservé l'accent sur la deuxième dans ce vers de *nursery rhyme* à rime intérieure :

Mary, Mary, quite contrary.

Au XVIII[e] siècle et pendant les premières années du XIX[e], on accentuait sur la deuxième *a detail*, *balcony* (5), *crystalline recondite* (6). Il y a encore hésitation pour les mots tels que *illustrate* ['iləstreıt, ı'lʌstreĭt], *contemplate*, *demonstrate*, *concentrate*. Quelquefois, il y a eu une réaction, d'origine savante, contre le déplacement de l'accent : on prononçait autrefois, comme cela se fait encore dans le peuple, *confessor* (7), *successor*, *acceptable* avec l'accent sur la première syllabe (8).

b. *Mots composés.*

§ 71. Les mots composés ne sont en réalité que des groupes syntaxiques

(1) Ital. *balcone* [bal'ko:ne].

(2) Latin, *crystallinus*, *reconditus*.

(3) Dans les vers suivants, les mots cités à la page précédente (note 2) sont accentués sur la première syllabe (la voyelle imprimée en romain est élidée) : Prol. 582 (*honour*), 218 (*power*); Kn. T. 131, 691, 1709 (*cite*), 237, 366, 377 (*prisoun*), 2079 (*gerland*), 150 (*bataille*); Prol. 67 (*soverain*), 71 (*maner*), etc. — L'accent se déplace de la même manière en français : cp. à *raison* [rɛ:'zɔ̃], *chacun* [ʃa'kœ̃], les groupes *raison d'être, chacun danse*. Cp. Beljame, *l. c.*, p. 37.

(4) Peut-être prenait-il l'accent secondaire pour l'accent principal.

(5) Perry (1805) et Walker (1806) ne donnent que [bæl'ko:nı]; Worcester (1860) a les deux prononciations. Knowles (1835), Smart (1857), Cooley (1863) et Cull (1864) n'indiquent plus que ['bælkönı]. Samuel Rogers († 1855) disait que cette prononciation lui donnait la nausée. V. Murray, *Dict.*, I, v.

(6) 1° [re'kondıt] chez Perry, Smart, Cooley; 2° [rıjkən'daıt] chez Knowles; 3° ['reköndaĭt] chez Walker et Cull; 1° et 3° chez Worcester.

(7) Cp. : He always seemed telling the confessor's beads ['kɔnfesə]. *Barham, The Jackdaw of Rheims.*

(8) C'est la prononciation que donne Walker et que recommande Smart : cp. Storm, *Englische Philologie*, I, p. 374.

fixés par l'usage et rattachés à un seul concept. Il est impossible d'en étudier l'accentuation avant celle des groupes syntaxiques en général.

2° L'Accent syntaxique dans les groupes de mots.

§ 72. La cause physiologique qui a fait transporter l'accent sur la première syllabe dans les langues germaniques, l'a fait renforcer dans le premier mot des groupes syntaxiques ou plutôt diminuer dans les autres. Pour l'ancien anglais, nous le savons par les modifications phonétiques de certains mots composés, et par l'accentuation des vers allitérés, qui est garantie par l'allitération (1). L'ordre des mots peut aussi nous servir au moins d'indice : on place sous l'accent les mots importants, plus exactement ceux qui introduisent une idée nouvelle ou précisent le sens (2), de sorte que le déterminant précède le déterminé dans les langues à accentuation décroissante et qu'il le suit dans les langues à accentuation croissante (3).

a. Groupe du nom.

§ 73. Dans les groupes formés de deux noms ou adjectifs, d'un adverbe à sens plein et d'un nom ou d'un adjectif, c'était le premier mot qui recevait toujours à l'origine l'accent principal. Cette règle s'est conservée jus-

(1) V. Sievers, *Altgermanische Metrik*, Halle, 1893. — Dans ces vers, l'accentuation est sans doute régularisée et comme schématisée : nous en sommes d'autant plus sûrs d'y retrouver les règles générales, fondamentales de l'accentuation anglaise ancienne.

(2) Le déterminant est logiquement plus important que le déterminé (v. Höffding, *Om det psychologiske Grundlag for logiske Domme*, Copenhague, 1899).

(3) C'est là du moins ce que j'ai observé dans les langues que je sais et dans celles dont j'ai au moins parcouru la grammaire. J'en suis convaincu pour les langues germaniques et le français. Le chinois, qui a une accentuation décroissante, met le déterminant avant le déterminé, par exemple l'adjectif avant le nom ([ˈ*xaò* ˌ*ʒen*] « l'homme bon ») ; la négation [*pu*] précède même le verbe, et elle est accentuée (v. Edkins, *A Grammar of the Chinese Colloquial Language*, Shanghaï, 1857 et 1864 ; Seidel, *Chinesische Grammatik*, Heidelberg, 1901). L'accentuation est en général décroissante dans les langues agglutinantes, telles que le magyar et le finnois, qui mettent le déterminant en tête des groupes et remplacent les prépositions par des terminaisons spéciales. Une fois l'ordre des mots fixé par l'accentuation habituelle, il a pu se conserver en dépit d'accentuations exceptionnelles et même d'un changement d'accentuation. Dans les langues à accent mélodique, c'est-à-dire sans accent d'intensité fixe, comme le latin et le grec ancien, la construction est libre. — On peut être, au contraire, porté à voir dans l'ordre des mots une habitude logique et à en faire dépendre l'accentuation (v. H. Weil, *De l'Ordre des Mots*, 3e éd., Paris, 1879). Voici des faits qui s'y opposent. Les sourds-muets allemands et anglais qui ont appris à écrire et à parler observent naturellement l'ordre qu'on leur a enseigné, ils placent le déterminant avant le déterminé ; mais quand ils communiquent entre eux par gestes — il s'agit ici de signes représentant des idées, non des lettres — ils placent le déterminé avant le déterminant. Les Dacotas, qui en parlant mettent le déterminant avant le déterminé, font aussi l'inverse quand ils conversent par gestes (v. Wundt, *Sprachgeschichte*, p. 44). L'ordre des mots, au moins quand il n'est pas conforme à l'ordre logique, ne peut donc être réglé que par un phénomène phonétique. Je n'ai pas à m'occuper ici des considérations stylistiques, c'est-à-dire esthétiques.

qu'à l'anglais moderne, et elle a conduit à mettre en tête le déterminant, c'est-à-dire l'adjectif, l'adverbe ou le nom complément (1). On en retrouve encore des traces dans la prononciation actuelle (2) : *in this way* [*ɪn 'ðis weĭ*] (p. 71), *gives it a yellow colour* ['*jelöu ˌkʌlə*] (p. 61), *some races* (p. 63), *the average height of an Englishman* ['*ævridʒ haĭt*] (*ib.*), *a real hammer* (p. 64), *a long way* (p. 65), *the next step* (*ib.*), *the whole group of buildings* ['*houl ˌgruwp*] (*ib.*), *nearly three days* ['*þrij ˌdeĭz*] (p. 73), *any time will do* (p. 78), *a shy man* (p. 81), *this time* (p. 87), *at the earl's table* (p. 85), *with those three rook's-nests in it* ['*ðoĭz þrij 'ruks nests*] (p. 88); *the last time* (p. 81), *at the next station* (*ib.*), *this is a fast train* (p. 82), *an owl's nest* (p. 69).

La règle primitive subsiste encore dans la plupart des noms ou adjectifs composés :

Blackbird, monkshood, Oxford Street, rain-water, forefinger, drawback, gentleman, breakfast, outcry, up train, bystander, forehead, cupboard ;

Godlike, foolhardy, bloodthirsty, praiseworthy, heart-rending, bloodshot, harebrained, downcast, waterproof.

§ 74. Dans les autres cas, il y a aujourd'hui un accent égal sur les deux mots (3) :

1° Noms en apposition : *a man cook* [*ə 'mæn 'kuk*], *a boy messenger, an infant phenomenon.*

2° Génitif et nom dont il dépend : *a monk's hood* [*ə 'mʌŋks 'hud*], *a king's son.*

3° Adjectif et nom : *a black bird* [*ə 'blæk 'bəːd*], *old age, a gentle man, this man, enough bread* (4), *five minutes.*

4° Noms composés de même forme (1°, 2°, 3°, cp. § 73), etc. : *sponge cake* ['*spʌn(d)ʒ'keĭk*] (5), *silk thread, plum pudding, Oxford Road, bow window, brick house, an overload, unrest, unbelief, misconduct, archbishop.*

5° Adverbe à sens plein et adjectif : *widely known.*

6° Adjectifs composés d'adjectifs ou de participes : *deaf mute* ['*def*

(1) C'est d'ordinaire l'inverse en français, où l'accent principal tombe sur le deuxième mot : ainsi l'adjectif suit le nom quand il sert à le déterminer, quand il garde son sens propre dans toute sa force (« la maison blanche », « un homme grand », « un poète méchant ») ; il le précède quand il ne sert que de complément explicatif ou bien qu'il est pris dans un sens figuré ou détourné (« la blanche neige », « un grand homme », « un méchant poète »).

(2) Comme cette accentuation inégale fait exception aux règles posées par M. Sweet (v. § 74), je tire mes exemples des textes transcrits par lui : *Elementarbuch — Spoken English.*

(3) Les premiers grammairiens qui aient parlé de cet accent égal sont Levins (*Manipulus Vocabulorum*, 1570) et Gill *Logonomia Anglica*, 1619 et 1621). C'est M. Sweet qui en a le premier formulé les règles (v. en particulier *New English Grammar*, § 889 et suiv., et, sous une forme abrégée, *Spoken English*, p. 27 et suiv.). Je les lui emprunte, bien que, d'après M. Storm, « [er] der ebenen oder gleichen Betonung einen viel zu grossen Spielraum einräumt » (*Englische Philologie*, p. 411). Je crois, en effet, qu'on peut les accepter en tant que base théorique, à condition d'en interpréter l'application comme je le ferai plus loin (§ 84).

(4) Mais *bread enough* ['*bred ɪˌnʌf*].

(5) Autrefois ['*spʌn d ʒ ˌkeːk*]. Nous dirions en français « gâteau éponge », avec l'accent sur le deuxième mot. — L'accent égal est de règle en chinois dans les noms composés de deux synonymes (v. Edkins et Seidler, *l. c.*).

'mjuwt], *north west, whitey brown, half-mad, boiling hot, hard boiled, good natured, thirty five, two hundred.*

Rem. Cet accent égal s'est même étendu à plusieurs mots simples : *fifteen* [*'fif'tijn*] (mais *fifty* [*'fifti*]). *Chinese, Berlin, amen, hullo*, etc.

b. Groupe du verbe.

§ 75. Le verbe était en général moins accentué, à l'origine, que son sujet et que ses compléments ; on ne l'accentuait fortement que lorsqu'il venait en tête (cp. Sievers, *l. c.*, § 24, 3 et 26) (1). Il semble que cette faiblesse relative de l'accent se soit conservée en anglais moderne. Elle explique pourquoi il n'y est pas enclin à se transporter sur le premier terme des composés verbaux : *to go out* [*tŭ ˌgo: 'aŭt*], *to out go* [*tŭ aŭt 'go:*] ; cp. *to outcry* [*tŭ aŭt 'kraĭ*] et *an outcry* [*ən 'aŭtkraĭ*] (2). Le verbe est encore aujourd'hui assez souvent moins accentué que son sujet : *make hay while the sun shines* [*ðə 'sʌn ʃaĭnz*], (Sweet, *Elementarbuch*, p. 61), *take care that the water boils* [*ðə'wɔ̄:tə bɔĭlz*] (*ib.*, p. 86), *a place where three paths meet* [*'þrij 'pa:ðz mijt* (*ib.*, p. 88). Mais c'est là une exception (3).

Dans la prononciation actuelle, l'accentuation égale a prévalu.

1° Groupes. — Sujet et verbe : *the dog barks* [*ðə 'dɔg 'ba:ks*], *the moon shines.* — Verbe et complément direct : *he changed his mind.* — Verbe et compléments circonstanciels : *it rains hard, you always run, he came running.*

Rem. — Toutefois, si le verbe est si intimement rattaché à son complément, par l'usage, qu'il forme avec lui une sorte de mot composé, il ne reçoit qu'un accent secondaire : *they ran a race* [*ˌræn ə 'reĭs*], *open the door, he feels too full.*

2° Composés : *to go out* [*tə'goŭ'aŭt*], *to outgo* [*tŭ 'aŭt'goŭ*], *out he goes* [*'aŭt hij 'goŭz*] ; *to forewarn, to undo, to reform* [*tə 'rij'fɔ:m*] « reformer » (4). *to go in, to break down.*

Rem. 1. — Les noms et les adjectifs dérivés de verbes conservent l'accentuation de ces derniers (à moins qu'il n'y ait un changement de sens) : *forerunner* [*'fɔ:'rʌnə*], *passer by* [*'pa:sə'baĭ*], *grown up* (mais *drawback* [*'drɔ:bæk*]).

Rem. 2. — Dans les verbes composés d'un nom ou d'un adjectif et d'un

(1) On sait qu'en allemand moderne le verbe tout entier est rejeté à la fin des subordonnées, tandis qu'en français il se met d'ordinaire avant le sujet dans les proportions relatives et les temporelles : « quand viendra le temps de la chasse, je pourrai essayer la carabine que m'a donnée votre père ».

(2) C'est pour la même raison que l'accentuation finale s'est conservée dans les verbes d'origine étrangère, tandis qu'elle se transformait en accentuation initiale dans les noms ou adjectifs de même forme : cp. *to accent* et *an accent, to frequent* et *frequent.*

(3) Elle s'explique peut-être en certains cas par la tendance dont je parlerai plus loin (§ 81) ; encore faut-il pour cela que l'accent du verbe n'ait pas une grande importance par lui-même. — Cp. p. 47, note 2.

(4) Mais *to reform* [*ri'fɔ̄:m*] « réformer ».

verbe, le premier terme reçoit l'accent principal : *to whitewash* ['waĭt ˌwɔʃ], *to browbeat.*

c. Proclitiques et enclitiques.

§ 76. Les *mots vides*, pour emprunter aux grammairiens chinois ce terme expressif (1), sont inaccentués et se rattachent par là au mot précédent ou au mot suivant (v. § 67, fin). Mais auquel ? Il est souvent difficile de le dire, d'autant que le groupement accentuel ne correspond pas toujours au groupement logique. Logiquement, l'auxiliaire se rattache au participe ou à l'infinitif (*has come, will come*). Phonétiquement, il se rattache plutôt au sujet, comme le montrent les élisions (*Henry's come to-day*) ; il est même souvent séparé du participe ou de l'infinitif (*Henry's really come*) (2). L'auxiliaire semble donc bien être enclitique en anglais (3), non proclitique (4). Les pronoms régimes le sont certainement : *He's given it me* [hijz 'givn it mi], *after him* [ˌa:ftər im], *under it* [ˌʌndər it] (5). La conjonction *and* peut l'être aussi, par exemple dans *two and two* ['tuw ən ˌtuw], bien que logiquement on soit tenté de la rattacher toujours au mot suivant (6). Ces groupements accentuels tiennent au caractère essentiellement décroissant de l'accentuation anglaise, comme le montre la comparaison avec le français.

Il y a pourtant des proclitiques :

1° Groupe du nom. — Les articles, les adjectifs possessifs (7) et indéfinis : *a man, the man, my father, some people* (8). Les prépositions sont proclitiques en général ; mais dans certains cas le groupement est douteux, comme pour *over* et *to* dans *he went over the bridge* et *he went from York to London.*

Rem. — Avant les adjectifs, les adverbes *vides*, tels que *very, quite, nice and* (= *very*), *so, as, much,* etc., sont inaccentués.

(1) Il désigne les articles, les pronoms personnels et relatifs, les adjectifs possessifs et indéfinis, les verbes auxiliaires, les prépositions, les conjonctions *que, quand*, etc.

(2) C'est encore plus frappant en allemand, du moins dans les propositions indépendantes ou principales : Hans hat mir endlich den Brief gebracht.

(3) Avec *not*, il reçoit un accent égal à celui du verbe : *I can't go* [əĭ 'ka:n(t) 'goŭ].

(4) En français, il est proclitique ; même dans « Henri me l'a réellement donné », il me semble que « me l'a » se rattache plutôt à « réellement » qu'à « Henri ».

(5) En français, ils sont proclitiques (« il me l'a donné ») ou accentués (« après lui »). Par suite de l'amuïssement presque général de « l'*e* muet », nous n'avons plus de mots à terminaison décroissante. Aussi ne pouvait-il plus subsister d'enclitiques tels que [*lə*] dans « prenez-le » [*prə'ne:lə*], dont le [*ə*] s'élidait comme celui de « prunelle » (« Mais, mon petit monsieur, prenez-le un peu moins haut ». Molière). Nous disons maintenant [*prəne'lœ*].

(6) Cp. aussi *cup and saucer* [ˌ*kʌpm'sɔ:sə*]. En français, *et* me semble bien proclitique : « vous et moi ».

(7) En islandais, où l'accentuation initiale s'est conservée intacte, l'article suit le nom ; d'ordinaire aussi l'adjectif possessif (v. par exemple, les nouvelles de Gestur Pálsson, mort en 1891, dans *Skáldrit eptir Gest Pálsson*, Reykjavik, 1902).

(8) Mais *that's the man* ['*ðij* '*mæn*], *that man* ['*ðæt* '*mæn*, '*ðæt* ˌ*mæn*]. En français, nous ne pouvons insister sur le démonstratif qu'en ajoutant un *-là* accentué : *cet homme-là.*

2° Groupe du verbe. — Les pronoms sujets : *he went, he's come.*

3° Préfixes inaccentués. — Aux proclitiques on peut ajouter les préfixes inaccentués (v. § 69), qui ne figuraient d'abord comme tels que dans les verbes et les prépositions (cp. § 75 et note 2) (1). Voici ceux que l'anglais a conservés : *a-* (= allem. *er-* et *ent-* ou *emp-*), *be-* (= allem. *be-*), *for-* (= allem. *ver-*), *y-* ou *e-* (= allem. *ge*), *to-* (= allem. *zer-*). Ex. : *awake* = allem. *erwachen, along* = allem. *entlang, begin* = allem. *beginnen, I forget* = allem. *ich vergesse, enough* = allem. *genug*, † *yclad* = allem. *gekleidet*, † *tobreak* = allem. *zerbrechen.*

Rem. — On peut y ajouter les préfixes français *re-, de-*, etc. : *reform* [*rɪ'fɔ̊:m*] « réformer », etc.

d. Cas spéciaux.

§ 77. Quand on répète un mot, il est moins accentué la seconde fois que la première : *long, long ago ! this too, too solid flesh* (*Hamlet*) ; *the wide, wide world* ; *come, come, I'll write you a cheque* ; *'no, no', replied Mr. Tupman* ; *'stay, stay', said little Mr. Perker* (2).

§ 78. Un mot en apostrophe est accentué ou non suivant qu'il vient en tête ou à la fin : *John, come* [*'dʒɔn 'kʌm*], mais *come, John* [*'kʌm ˌdʒɔn*] ; *yes, sir* [*'jessə:, 'jesə*] (3).

§ 79. Pour faire ressortir un mot, on le met en tête de la phrase, non seulement parce qu'il vient le premier à l'esprit, mais parce qu'il est plus facile de renforcer l'accent au premier effort expirateur : *off he went, off went the dog, off went John* (4) ; *him I know, not her* (5).

3° Accent de la proposition et de la phrase.

§ 80. D'après le principe décroissant de l'accentuation germanique, et sa cause physiologique, il semble que l'unité de la proposition devrait être marquée par un fort accent initial, et que les différents groupes de mots

(1) Ils étaient autrefois accentués dans les noms, même *ga-*, comme on le voit par le gotique (cp. *gatils* et *gagatilōn*) et par de nombreux composés en vieux norrois et en vieil anglais, quelques-uns seulement en vieil allemand : vieil anglais *geatwe, frætwe*, etc.

(2) C'est plutôt l'inverse en français : « il y a longtemps, longtemps ! » (prononcé vite), « vous êtes trop, trop aimable ! » « allons, allons ! »

(3) Cette accentuation est assez générale. Elle a entraîné une modification de l'accent mélodique du vocatif dans le danois du Sundeved et dans le suédois du Norrland comme en indo-européen. V. Jespersen, *Dania*, IV, p. 238, et Noreen, *Nordisk Tidskrift*, 1896, p. 395.

(4) En chinois, cette construction est extrêmement fréquente (cp. p. 46, note 3).

(5) En français, nous mettons le mot en tête pour les mêmes raisons. Mais afin de l'accentuer fortement, nous sommes contraints par notre accentuation croissante d'y terminer un groupe accentuel. Aussi disons-nous : « c'est lui que je connais, pas elle » ou bien « lui, je le connais ! » Ce n'est pas le manque de flexion qui nous empêche de dire « lui je connais », « cet homme je connais », comme en allemand et en anglais ; car le sens est parfaitement clair avec cette construction.

(je ne dis pas les mots isolés) devraient présenter une diminution plus ou moins graduelle d'intensité. Mais les variations expressives de l'accent sont si nombreuses et si complexes qu'elles empêchent de rien établir de précis. Dans les vers allitérés, l'accentuation décroissante domine : elle est de beaucoup la plus fréquente dans le premier hémistiche et la seule admise dans le second, si bien que le vers a presque toujours un rythme décroissant complexe (1). En outre on aime à commencer le vers par une syllabe forte (2), d'ordinaire par la plus forte de l'hémistiche. Ces deux faits semblent bien indiquer une tendance décroissante dans l'accentuation germanique de la phrase. Quoi qu'il en soit, l'accentuation anglaise n'a pas laissé de se modifier, non seulement par une évolution spontanée, mais encore par la chute des finales inaccentuées et sous l'influence du français. Il est vrai que ces deux dernières causes n'ont guère pu agir directement que sur l'accentuation des mots isolés. En tout cas, il me semble qu'avec la prononciation actuelle l'accentuation reste en principe à peu près égale dans la plus grande partie de la phrase (cp. § 74 et 75). Peut-être est-elle d'ordinaire légèrement croissante. Cette *marche* générale n'empêche pas de renforcer au besoin le premier accent (3).

§ 81. Pour faire ressortir l'unité de la phrase, il importe peut-être plus encore d'en marquer la fin que le commencement (4). On le fait en renforçant par exemple le dernier accent : c'est là ce qu'on peut appeler une *pause accentuelle*. Il s'en trouve des traces en anglais. Mais, par suite sans doute de l'accentuation décroissante, il semble qu'on y soit plutôt porté à renforcer l'avant-dernier accent. Cette espèce de *cadence rythmique* peut s'expliquer parfois, en partie du moins, par l'accentuation logique : *there is a house to let in this street* [*ðə(rı)z ə 'haus tə ˌlet ın 'ðis ˌstrijt*] (5) ; *there is an answer waiting* [*ðə(rı)z ən 'a:nsə ˌweĭtıŋ*]. Mais, dans beaucoup d'autres cas, il y a bien un renforcement de l'accent, qui ne sert qu'à grouper les mots en phrase. Je l'indique par un trait plus gros [ˈ] : *shall we smoke a pipe together?* [*ʃl wij 'smouk ə 'paip təˌgeðə?*] (6) ; *I can't get rid of him* [*əĭ 'ka:nt get 'rid əv ım*] ; *I never saw you in a dress coat before* [*əĭ 'nevə 'sɔ: jŭ ın ə dres 'kout bıfɔə*] (7) ; *one gets used to things* [*wʌn gets 'juws(t) tə ˌθiŋz*] ; *I forgot to wind my watch up* [*əĭ fə'gɔt tə 'waind məĭ 'wɔtʃˌʌp*] (8) ;

(1) V. Sievers, *l. c.*, § 4, 5. — On n'a pas à tenir compte ici de l'enjambement régulier du vers dans les poèmes stichiques : il tire justement son effet de l'opposition entre l'accent du vers et celui de la phrase.

(2) Types A, D, E.

(3) En allemand, l'accentuation est restée décroissante pour les compléments de l'attribut (prédicat), qui se suivent en général par ordre d'importance, et comme la proposition se termine en général par une forme verbale d'accent affaibli, il semble bien que l'accentuation générale en soit plutôt décroissante que croissante.

(4) Initia clausulaeque plurimum momenti habent, quod incipit sensus aut desinit (Quintilien, *Inst. Orat.*, IX, 4, 29).

(5) Dans cette phrase il y a peut être aussi une alternance rythmique : [*'haŭsˌlet*], [*'ðisˌstrijt*].

(6) Cp. *Shall we smoke a pipe?* [*ˌʃəl wij 'smouk ə 'paip?*].

(7) Cp. *I never saw you in a dress coat* [*əĭ 'nevə 'sɔ: ju ın ə 'dres 'kout*].

(8) Cp. *I forgot to wind up my watch* [*əĭ fəˌgɔt tə 'waĭnd ˌʌp məĭ 'wɔtʃ*].

I shall be glad to get out and stretch my legs a little [*ən 'stretʃ məĭ 'legz ə 'litl*]; *shall we go to the theatre to night?* [*ʃəl wıj ˌgoŭ tə ðə 'þiətə təˌnaĭt?*]; *we don't stop here* [*wıj 'doŭnt 'stɔp ˌhiə*]; *shall we have the fire lighted?* [*ðə 'faĭə ˌlaĭtıd*]; *the house that Jack built* [*ðə 'haŭs ðət 'dʒæk bilt*]; *all's well that ends well* [*'ɔ:lz 'wel ðət 'endz ˌwel*] (1). Ainsi s'explique en partie l'opposition entre *come down, John!* [*ˌkʌm 'daŭn ˌdʒɔn*] et *John, come down!* [*'dʒɔn, ˌkʌm 'daŭn*], *bread enough* [*'bred ıˌnʌf*] et *enough bread* [*ı'nʌf 'bred*]. On comprend aussi par là pourquoi les Anglais aiment tant à ajouter aux phrases des groupes mi-accentués ou presque inaccentués, des *tags*: *I think, I suppose* (1), *you know, he says, says he, I say* (*says I*), *isn't it, do you, you do, don't you, a little, of course, please* (2), *though, too, then*. A *no* et *yes*, ils préfèrent *oh, no!* [*'oŭ ˌnoŭ*] et *oh, yes* [*'oŭ ˌjes*].

Non seulement cette cadence rythmique est conforme à la tendance décroissante de l'accentuation, mais au lieu de terminer sur un effort expirateur énergique et un accent fort, elle permet de passer par degrés au repos et au silence (3). Elle donne à la phrase une accentuation croissante-décroissante; mais le premier mouvement est lent et peu sensible, le second rapide et bien marqué. Cette marche croissante-décroissante se retrouve dans presque toutes les manifestations de notre activité : l'émotion ou l'effort organique augmente par degrés, atteint un maximum et diminue plus ou moins rapidement, comme une vague qui monte et descend (4). Mais cette marche générale de l'accentuation anglaise n'empêche pas les variations partielles : qu'elle monte ou qu'elle descende, la vague se plisse et ondule incessamment. Il peut même subsister des renforcements d'intensité assez considérables, sur le premier accent, par exemple, ou bien sur le dernier, à moins que dans le second cas il ne se transporte sur l'avant-

(1) Toutes ces phrases sont tirées des livres de M. Sweet. Il en cite lui-même un certain nombre comme exemples de ce qu'il appelle « grouping stress » (*Spoken English*, p. 29; *New English Grammar*, § 1893-4); j'ai recueilli les autres dans les textes de son *Elementarbuch* et de son *Spoken English*, ainsi que les suivantes, dont je donne seulement la transcription : [*əĭ 'hævnt 'kwaĭt ˌfiniʃt 'pækıŋ jet; əĭ 'laĭk 'pəəzˌbetə; əĭv ˌgivn ıt 'ʌp naĭ; 'fàın oĭ ld 'oĭ k ðis; ız 'ðæt ɔ:l? wen məĭ 'fa:ðəz ət hoĭ m; 'hiəz ə 'mæn kʌmıŋ; əiv ˌsijn ðæt 'elm bıfɔə; aı ˌþiŋk əĭ laĭkt 'drɔ:ıŋ best; ˌmeìk 'heìst ðen; ˌlet s 'goĭ ðen; ıtl 'reìn ˌswen; för ə 'deì ö ˌtuw; 'witʃ 'treìn jə wıj 'goĭ bəĭ təˌmərоĭ? ˌhaĭ ˌlɔŋ əv jü 'bijn hıə? jüwd 'betə kijp 'aĭ t əv ız 'weì ðen; dʒʌst 'wʌn 'mɔə plijz; əĭ məs 'traĭ ən get məĭ 'rum ın ɔ:də; ız məĭ 'rum ˌredı? ıt 'woĭ nt get ˌnɔkt 'oĭ və ðɛə; ıts ə taĭt 'fit ðoĭ; ən ˌɔ:l ðə 'windoĭz ˌʃʌt; əĭ 'wiʃ ĭj 'wud nt lijv ðə 'dɔ:r oĭ pn; ˌoù ıts ˌkwaĭt 'wel ˌþæŋk jü; bət əĭ 'hæd nt eni 'tælənt əf kɔ:s; 'juw ˌbəĭz*]. — En traduisant en français plusieurs de ces phrases, on est amené par la différence d'accentuation à changer la construction.

(2) En tête, *I suppose* et *please* sont accentués : cp. *I suppose you 're the doctor?* et *you 're the doctor, I suppose?* — *please, pass the salt* et *pass the salt, please*.

(3) Aussi la recherche-t-on dans d'autres langues. Il y a des *tags* en grec ancien (οἶμαι, ἔμοιγε δοκεῖν, ἄρα), en danois (*noget kedeligt noget*), en norvégien et en suédois (*ja da, ja då*), moins peut-être en français (*je crois, n'est-ce pas, vous savez*). C'est sans doute aussi comme un *tag* accentuel qu'on doit regarder le fameux *esse videatur* de Cicéron.

(4) Cp. Aristote, Probl. XIX, 35 (sur l'authenticité de cette section XIX, au moins quant au fond, v. Jan, *Musici Scriptores graeci*, Leipzig, 1895, p. 90) : Διὰ παντὸς τοῦ φερομένου ἡ κατὰ μέσον κίνησις σφοδροτάτη, ἀρχομένου δὲ καὶ λήγοντος μαλακωτέρα.

dernier, qui marque ainsi le sommet du mouvement croissant-décroissant (1).

C. — L'ACCENT EXPRESSIF.

§ 82. Ce qui empêche de déterminer avec précision les règles de l'accent grammatical, c'est qu'elles sont à chaque instant modifiées par l'expression. Pour faire ressortir une idée, une image, un sentiment, une volonté, on renforce ou l'on diminue l'intensité des syllabes accentuées, on accentue des syllabes d'ordinaire inaccentuées. Cet accent expressif ou oratoire (*emphasis*), justement parce qu'il s'oppose à l'accentuation régulière et habituelle, est à peu près le seul que remarquent d'ordinaire les observateurs superficiels et même beaucoup de grammairiens. Il faudrait des pages pour en énumérer simplement les variétés. Ce n'est pas nécessaire : le phénomène est connu (2). Voici seulement quelques exemples.

1° Renforcement et affaiblissement de l'accent. — *Some have dark hair, some have light hair* [*'da:k ˌhɛə, 'laĭt ˌhɛə*] (§ 74, 3°). *An apple pudding, not a plum pudding* [*'æpl ˌpudiŋ, 'plʌm ˌpudiŋ*] (§ 74, 4°). *The first thing I saw* [*'fə:st þiŋ*] (*ib.*). *There is a little bit of blue sky still. Now there is no blue sky at all* [*'noŭ ˌbluw ˌskaĭ ət 'ɔ:l*] (*ib.*). *The dog barks, the cat mews* [*ðə 'dɔg ˌba:ks, ðə 'kæt ˌmjuwz*] (§ 75, 1°). *A German came to London* [*ə 'dʒə:mən ˌkeĭm tə 'lʌndən*]... *The German left London and went to Liverpool* [*ðəˌdʒə:mən 'left ˌlʌndən ən ˌwent tə 'livəpuwl*] (§ 75, 1°). *John's coming*, cp. [*ˌdʒɔnz 'kʌmiŋ*] et [*'dʒɔnz ˌkʌmiŋ*].

2° Accentuation de mots d'ordinaire inaccentués. — *That's* very *good* [*'veri 'gud, 'veri ˌgud*] (§ 76, 1°, *Rem.*). *I'm* quite *ready* [*'kwaĭt 'redi*] (*ib.*). *What* are *you doing?* [*ˌwɔt 'a: jŭ 'duwiŋ*] (§ 76). *I* did *say so* [*aĭ 'did ˌseĭ ˌsoŭ*] (*ib.*). *The ducks are glad, but the little birds are* not *glad* [*ə 'nɔt ˌglæd*] (au lieu de [*'a:nt 'glæd*]). *He's about* my *height* [*'maĭ 'haĭt*] (§ 76, 1°). A *man might have come in, but* the *man certainly never* [*'eĭ ˌmæn, 'ðij ˌmæn*] (*ib.*) (3).

D. — ALTERNANCE DE L'ACCENT

§ 83. Les règles de l'accent grammatical sont aussi modifiées à chaque instant par une tendance manifeste à l'alternance. On peut distinguer trois cas (4) :

(1) Sur ce mouvement de l'accentuation en allemand et en français, v. Martens, *Zs. f. Biol.*, 1889, XXV, 297 et suiv., et Schwan und Pringsheim, *Arch. f. d. Stud. d. neueren Sprachen u. Litteraturen*, 1890, LXXXV, 203 et suiv.

(2) V. Sweet, *New English Grammar*, II, p. 28 et suiv.

(3) Cité par Earle comme un hexamètre (*The Philology of the English Tongue*, 4e éd., Oxford, 1887, p. 604).

(4) Il y a longtemps que cette alternance m'a frappé. J'en ai dit quelques mots dans mes *Notions de versification anglaise*, Paris, 1891, p. 33.

Premier cas.

Quand il y a de suite trois syllabes fortement accentuées, la deuxième perd plus ou moins de son intensité (1). Ce phénomène se constate facilement dans les mots ou groupes de mots à accent théoriquement égal (§ 74 et 75) : *a great big man* [*ə 'greit ˌbig 'mæn*] (§ 74, 3°) ; *two pound ten* [*'tuw ˌpaŭnd 'ten*] (*ib.*) ; *all day long* [*'ɔ:l ˌdeĭ 'lɔŋ*] (*ib.*) ; *a hard day's work* [*ə 'ha:d ˌdeĭz 'wə:k*] (§ 74, 2° et 3°) ; *fifteen men* [*'fifˌtijn 'men*] (§ 74, *Rem.*) ; *page fifteen* [*'peĭdʒ ˌfif'tijn*] (*ib.*) ; *hard boiled eggs* [*'ha:d ˌbɔĭld 'egz*] (§ 74, 6°) ; 12, 35 [*'twelv ˌfɔ:tɪ 'faĭv*] (*ib.*) ; *a rich plum pudding* [*ə 'ritʃ plʌm 'pudɪŋ*] (§ 74, 4°) ; *the moon shines bright* [*ðə 'muwn ˌʃaĭnz 'braĭt*] (§ 75, 1) ; *won't you go in first ?* [*'goŭ in 'fɔ:st*] (§ 75, 2°). La réduction a même lieu quand les syllabes accentuées sont séparées par une inaccentuée : *a little more room* [*ə 'litl ˌmɔə 'ruwm*] (§ 74, 3°) ; *a heavy round stone* [*ə 'hevɪ ˌraŭnd 'stoŭn*] (*ib.*) ; *five minutes to nine* [*'faĭv ˌminɪts tə 'naĭn*] (*ib.*) ; *English plum pudding* [*'iŋgliʃ ˌplʌm 'pudɪŋ*] (§ 74, 4°) ; *put on your hat* [*'put ˌɔn joə 'hæt*] (§ 75, 2°). Dans certains noms propres, tels que *Newfoundland* [*'njuwfəndˌlænd*], la seconde syllabe a même perdu tout accent, et la voyelle s'en est affaiblie en [ə] (2).

Rem. 1. — On peut aussi obtenir l'alternance de l'accent en changeant l'ordre des mots : on dit *off he went* [*'ɔ:f hɪj 'went*], mais *off went John*

(1) Cp. Sweet, *New English Grammar*, II, p. 32 et suiv. ; Jespersen, *Fonetik*, § 435 et suiv. L'alternance de l'accent se manifeste plus clairement encore en danois qu'en anglais. C'est l'étude des langues scandinaves qui m'a surtout aidé à en bien comprendre l'influence sous ses diverses formes.

(2) Comme l'ignorance de cette règle fait souvent admettre à tort des *spondées* et des *molosses* accentuels, sans parler des *bacchées* et des *antibacchées*, il ne sera pas inutile de donner encore d'autres exemples : [*djŭ 'spijk tʃaĭ'nijz ðen ? 'sij saĭd 'lɔdʒɪŋz (ət ðə 'sij 'saĭd). aĭ m 'faĭv ˌminɪts 'fa:st. hɪz 'help broŭk 'daŭn. hij ˌwent daŭn 'stɛəz (ə 'daŭnstɛəz 'ruwm). ðə 'midl əv ðɪ 'eĭtˌp 'senʃərɪ. 'mɔ:r ŏ ˌles 'drʌŋk. ə 'smɔ:l ˌblæk 'bə:d. ðə 'leɪt ˌkiŋs 'sʌn. tə 'hʌnt ˌwaĭld 'bijsts. səm 'verɪ ˌgud 'felŏŭz. ɪt s ˌɔ:l ðə ˌseĭm tə 'mij. 'doŭnt ˌmaĭnd 'ðæt. 'gɔd ˌseɪv ðə 'kiŋ. 'ræp ɪt ˌʌp 'kɛəfülɪ. 'waĭp ðis ˌgreĭt 'bɔtl. 'ðæts ˌɔ:l 'raĭt. ɪt s 'ɔ:l ˌraĭt 'naŭ. ðə 'sevn əˌklɔk 'treĭn. ə 'gud ˌneĭtʃəd 'felŏŭ. 'twentɪ ˌfaĭv 'bə:dz. ɪt s 'noŭ ˌjuws 'tɔkɪŋ. ðə 'koŭld ˌwind əv 'ma:tʃ. bət aĭ v 'nɔt ˌgroŭn 'oŭld jet. 'tuw ˌmɔə 'gla:sɪz. 'ɔ:l ŏŭ'və ðɪ 'ə:p. ɪt sə 'greɪt weɪ 'ɔ:f. ə 'waĭtɪ ˌbraŭn 'hæt. 'naŭ ðə ˌreĭn z 'oŭvə. 'twelv ˌfɔ:tɪ 'faĭv. aɪ fə'gɔt tə ˌwaĭnd ɪt 'ʌp ˌla:st 'naĭt. ʃl aĭ get 'jɔə ˌtikɪt 'tuw ? 'fɔ:tɪ ˌʃijt 'dijp. wij 'roŭ ʌp ðə 'rivə. 'ta:p ˌpijsɪz əv 'rɔk. ə 'pijs əv ˌbraŭn 'peɪpə. 'doŭnt tɔ:k 'nɔnsəns. aĭ ʃəd əv 'kɔ:t ðe treɪn 'ijzlɪ. aɪ 'doŭnt ˌkɛə 'wen. meɪ 'aĭ kʌm 'tuw ? aĭ 'didnt noŭ 'ðæt (ĕɪ 'noŭ ˌðæt). 'groŭn ʌp 'pijpl. hij ˌwɔnts tə 'puʃ ɔn tə 'itəlɪ. 'tuw ˌmʌnˌps bɪ'fɔə. hij ˌhæd tə 'set aŭt tə 'luk for ɪm. 'pæk ʌp ət 'wʌns. 'tuw ˌminɪts 'a:ftə. 'tuw ŏ ˌθrij ə 'wijk. ə 'silɪ ˌlitl 'bɔɪ. ənd ðə 'sij ɔ:l 'raŭnd ɪt (wen 'wɔ:tər 'ɔ:l 'raŭnd ɪt). ən 'oŭld ˌwaɪt 'hæt. 'blæk ˌkid 'glʌvz. ən 'oŭld ˌskɔŭd 'feloŭ. ðəz 'nɔt mʌtʃ ˌwʌn ɪt tə 'brʌʃ. 'wʌn faɪn 'mɔ:nɪŋ ɪn 'ɔ:gəst. ɪt wəz 'ijst ɔ:l 'jestədɪ. ə 'lʌvlɪ ˌgrijn 'spɔt. ˌwen ˌpijpl əd 'wʌns faŭnd 'aŭt. ðə ˌwelθər ət 'wʌns ˌʃuk ɪz 'hed. tə ˌgoŭ 'aŭt 'hʌntɪŋ. ðə 'ʃɪ:p kən 'nɔt ˌʌn'duw ðəm. 'blæk ən 'sʌlənt ðə 'dijp ˌrivə 'rʌn. ɪt s ðe 'la:st ˌroŭz əv 'sʌmə.*]

Ce déplacement de l'accent se rencontre aussi en allemand : *er ist steinreich* [*'ʃtaɪn'raɪç*], mais *ein steinreicher Mann* [*'ʃtaɪnˌraɪçər 'man*]. Il est de règle en danois, ou à peu près. Il l'est absolument en chinois : [*'ʒaə ˌʒen*] « homme bon », mais [*'pu ˌʒaə 'ʒen*] « homme pas bon » = homme méchant » (v. Seidel, l. c., p. [illegible]).

[*'ɔ̄:f went 'dʒɔn*] et *off went the dog* [*'ɔ̄:f ˌwent ðə 'dɔg*], parce que *went* est plus accentué que *he,* mais moins que *John* et *dog.*

§ 84. Dans les mots simples ou composés à accent égal, le deuxième accent l'emporte d'ordinaire en intensité avant une pause : *his age is fifteen* [*fif'tijn*] ; *some fell by the way side* [*weĭ 'saĭd*], cp. *a way side inn* [*'weĭ saĭd 'in*] ; *among the Chinese* [*tʃaĭ'nijz*], cp. *a Chinese lantern* [*'tʃaĭnijz 'læntən*] ; *I saw the Princess* [*prin'ses*], cp. *Princess Alice* [*'prinses 'ælis*]. L'accent égal est donc plutôt en réalité un accent variable ou mobile. Le nombre des mots simples à accent variable a diminué au fur et à mesure que s'affaiblissaient les voyelles des syllabes inaccentuées. Il ne faut donc pas être surpris d'en trouver un plus grand nombre chez Shakespeare, par exemple, que dans la langue actuelle :

A maid of grace and complete majesty.
  [*'kɔmplijt 'mædʒɪstɪ*] (1). *L. L. L.* I, i, 137.
Supposed as forfeit to a confined doom
  [*'kɔnfaĭnd 'duwm*]. *Sonnets,* CVII, 4 (2).

Il y en a encore beaucoup chez Milton :

She, that hath that, is clad in complete steel.
  [*'kɔmplijt 'stijl*]. *Comus,* 421.
Wherewith she freezed her foes to congealed stone.
  [*'kɔndʒijld 'stoŭn*]. *Ib.,* 449.
In regions mild of calm and serene air.
  [*'serijn 'ɛə*]. *Ib.,* 4.
The divine property of her first being.
  [*'divaĭn 'prɔpətɪ*]. *Ib.,* 469.

Mais il n'est pas besoin de remonter si loin. Shelley en offre de nombreux exemples :

His extreme hope, the loveliest and the last.
  [*'ekstrijm 'hoŭp*] (3). *Adonais,* VI.
The distinct valley and the vacant woods.
  [*'distiŋkt 'vælɪ*] (4). *Alastor,* 195.
In profuse strains of unpremeditated art.
  [*'proŭfjuws 'streĭnz*]. *Skylark,* I.
I met a traveller from an antique land.
  [*'æntijk 'lænd*]. *Ozymandias.*

(1) Je modernise la prononciation, comme on le fait presque toujours. L'orthographe est, d'ailleurs, aussi modernisée.

(2) On trouvera de nombreux exemples chez Abbott, *A Shakespearian Grammar,* New Ed. London, 1884, p. 393 et suiv. ; Schmidt, *Shakespeare Lexicon,* Berlin, 1875, p. 1413 et suiv. ; Van Dam et Stoffel, *William Shakespeare,* p. 174 et suiv.

(3) Cp. *Adonais,* VIII, et *Epipsychidion,* 104, etc.

(4) Cp. [illegible]

Cp. : And, as I mused it in his antique tongue.
Mrs Browning, *Sonnets from the Portuguese,* I.

Je n'oserais trop proposer cette accentuation si je ne pouvais invoquer l'autorité de M. Robert Bridges (1) et de M. F. S. Ellis (2). J'avoue même que j'hésite à aller aussi loin qu'eux et que je ne suis pas sûr des accentuations *abrupt* [*'æbrʌpt*] (3), *serene* [*'serijn*] (4), *divine* [*'divain*] (5) et autres.

Rem. — Cette mobilité de l'accent n'avait rien que de naturel, pendant les premiers temps, dans les mots d'origine française, où il tendait à se déplacer, où peut être il était déjà variable dans la langue originelle (6). Mais chez les poètes du moyen âge elle s'était communiquée aux mots indigènes sous l'influence de notre versification et par l'action du principe de l'alternance de l'accent. Celui-ci, Chaucer le déplace au profit de n'importe quelle syllabe, à l'exception de celles qui ont pour voyelle le [*ë*] neutre des terminaisons faibles : *a good felawe* [*a 'go:d fe'laŭë*] : *awe* (*Prol.* 653-4) ; *his ofspring* [*ˌhiz ɔf'spriŋ*) : *kyng* (*Kn. T.*, 691-2) ; *a fair forheed* [*a 'faĭr fɔr'hɛ:d*] : *reed* (*Prol.* 153-4) ; *a gay daggere* [*a 'gaĭ ˌda'ge:rë*] : *spere* [*'spɛ:rë*] (*Prol.* 113-114) : *wel smellyng* [*'wɛl ˌsmɛ'liŋ*] : *flickeryng* (*Kn. T.*, 1103-4) (7).

Deuxième cas.

§ 85. L'accent secondaire qui devrait suivre l'accent principal est reculé et passe sur une syllabe inaccentuée. Ce déplacement est plus contraire aux principes que le précédent ; aussi est-il plus rare. Il est également plus difficile à constater, à cause de la faiblesse de l'accent secondaire. Il a échappé à presque tous les phonétistes. Seul, M. Jespersen en cite quelques exemples dans sa *Fonetik* (p. 578) : *justified in so doing* [*'dʒʌstifaĭd in 'soŭ duwˌiŋ*] ; *a young fellow* [*ə 'jʌŋ feˌlöŭ*] ; *Longfellow* [*'lɔŋfeˌlöŭ, 'lɔŋˌfelöŭ*]. Nous en avons pourtant une preuve dans l'affaiblissement et même la dis-

(1) *Milton's Prosody*, Oxford, 1901, p. 57 et suiv.

(2) *Concordance to Shelley's Poems*, published by M. Quaritch, 1892.

(3) *Alastor*, 551.

(4) *Epipsychidion*, 438 ; *Prince Athanase*, I, 61, etc.

(5) *Alastor*, 159 ; *Prometheus*, III, III ; *Hymn to Mercury*, LXXXVI, etc. — Je ne crois pas qu'on puisse appliquer une même explication à ces deux vers : In' divers art and in divers figures (Chaucer, *Freres T.*, 1486). — A divine presence in a place divine (Shelley, *Epipsychidion*).

(6) V. § 70. L'alternance de l'accent a pu en favoriser le transfert définitif sur la première syllabe de certains mots, mais elle n'en est pas la cause : elle ne peut expliquer ce phénomène pour des mots tels que *vinegar*, *military*, *balcony*, *illustrate*, *accent* (cp. *a bad accent*), etc. ; elle ne l'a pas entraîné en français. Les mêmes remarques s'appliquent à l'accent de contraste ("il faut se *sou*mettre ou se *dé*mettre"). Je ne partage donc pas l'avis de M. Jespersen (v. *Growth and Structure of the English Language*, Leipzig, 1905, p. 104-5). — Cp. IIe Partie, p. 57, note 4.

(7) Ces accentuations se retrouvent dans les ballades : And there he found a drown'd woman [*wuˌmæn*] ; Was, 'Woe to my syster, false Helen' [*heˌlen*] (*Binnorie*, v. *Oxford Book of Verse*, 1901, p. 437-438).

parition de la syllabe en principe mi-accentuée : *blackberries* ['*blækbəˌrɪz*], *raspberies* ['*ra:zbəˌrɪz*, '*ra:zbrɪz*], *somebody* ['*sʌmbəˌdɪ*] (cp. *anybody* ['*enɪˌbɔdɪ*]), *pluperfect* ['*plu:pəˌfect*, '*plu:ˌpə:fekt*], *Worcester* ['*wustə*], *Scarborough* ['*ska:brə*], *Malmesbury* ['*ma:mzbrɪ*], etc. Fréquent dans les expressions telles que *a nice fellow* (1), *a playfellow*, il n'est pas rare dans *grandmother* (2), etc. Si faible que soit l'accent déplacé, dans la plupart des cas, il est pourtant assez marqué pour que les poètes l'aient parfois conservé dans leurs vers :

So, clear thy crystals. Yoke-fellows in arms.
['*joŭk feˌloŭz*]. SHAKESPEARE, *H. V*, II, iii, 57.

You must be godfather and answer for her.
['*gɔdfa:ˌðə*]. *Id.*, *H. VIII*, V, iii, 163.

Besides her good old grandmother, who doted.
['*grændmʌˌðə*]. BYRON, *Don Juan*, I, xxviii.

Ils n'ont même pas craint de faire tomber la rime sur la syllabe irrégulièrement mi-accentuée :

That even the busy wood-pecker (3).
['*wudpeˌkə*]. KEATS, *Endymion*, p. 16.

We wander'd to the Pine Forest (4).
['*paɪn fɔˌrest*]. SHELLEY, *The Recollection*.

Guarding his forehead with her round elbow (5).
['*raŭnd elˌboŭ*]. KEATS, *Endymion*, p. 16.

With whom Alcmena played, but nought witting (6).
['*nɔ:t wiˌtɪŋ*]. W. MORRIS, *Jason*, III, 292.

As raiment, as song of the harp-player (7).
['*ha:p plɛɪˌə*]. SWINBURNE, *Choral Hymn to Artemis*.

(1) Cp. la graphie *f'low*, *f'ler*, assez fréquente dans les journaux comiques et les romans.

(2) D'où *gammer*, pour *grammer* (« West E. form of *grandmother* », Skeat, *Etymol. Dict.*) Cp. *gaffer*, pour *gramfer* (« West. E. form of *grandfather* », *ib.*).

(3) *Wood pecker : there.* Il y a donc une double négligence.

(4) *Pine Forest : nest.* Cp. :

When first the unflowering Fern-forest

. . . .

A vague, unconscious, long unrest...

Mary Robinson (Mme Duclaux), *Darwinism*.

Quand Mme Duclaux a dit elle-même ces vers au Laboratoire de Phonétique du Collège de France, elle a accentué *-rest*, surtout dans *forest*, et même très fort, en roulant le [*r*] : la courbe du tracé le montre on ne peut plus clairement.

(5) *Round elbow : slow.*

(6) *Nought witting : king.*

(7) *Harp-player : her.*

Scott fait passer cette irrégularité sous couleur d'archaïsme :

Lie buried within that proud chapelle (1).
[*'praŭd tʃæ,pel*]. W. Scott, *Rosabelle.*

C'est peut-être aussi en partie au souvenir des variations accentuelles de Chaucer que Morris et même Keats se sont permis ces irrégularités, et de plus fortes encore :

Young companies nimbly began dancing (2).
Keats, *Endymion*, p. 13.

Like vestal primroses, but dark velvet (3).
Ib., p. 31.

L'accent faible des prépositions *within* [*wɪ,đin*], *without*, etc., est parfois avancé pour obtenir l'alternance de l'accent. Ces vers sont donc parfaitement naturels :

That won you without blows ! despising (4).
[*,wɪđaŭt 'bloŭz*]. *Coriol*, III, iii, 133.

The brood of Folly without Father bred... (5).
Milton, *Penseroso*, 2.

A man who without self-control would seek.
Wordsworth, *Ruth*.

Dans *into*, *unto*, l'accent se déplace encore plus facilement, surtout chez Shakespeare (6) :

Came then into my mind, and yet my mind.
K. Lear, IV, i. 36.

Bien que les modernes prononcent plutôt [*,intŭ*], ils imitent les vers ainsi construits :

And past into the little garth beyond (7).
Tennyson, *Enoch Arden*, 327.

(1) *Proud chapelle : Rosabelle*. Cp., dans le même poème, *seem'd all on fire that chapel proud*.

(2) *Began dancing : string*.

(3) *Dark velvet : set*.

(4) Cp. Abbott, *l. c.*, p. 338. V. aussi Van Dam et Stoffel, *Will. Shakesp.*, p. 178 et suiv. : ici encore, il y a des réserves à faire.

(5) Cp. H. Bridges, *l. c.*, p. 57. On trouve même : Ordain'd without redemption, without end (*P. L.*, *V.*, 61). Cp. p. 56, note 5.

(6) Cp. Abbott, *l. c.*, p. 337. — Au xvie siècle, l'accent tombe d'ordinaire sur la seconde syllabe de *into*, *unto*.

(7) Beljame accentue ici *into* sur la première syllabe (*l. c.*, p. 331) : je crois qu'il a raison.

L'accent est si faible dans ces demi-proclitiques que leurs variations accentuelles se rattachent plutôt au troisième cas (1).

Troisième cas.

§ 86. Ce troisième cas est tout ce qu'il y a de plus courant, de plus régulier. Quand on prononce de suite plusieurs syllabes inaccentuées en principe, on en accentue plus ou moins légèrement l'une ou l'autre, suivant la place de l'accent le plus rapproché : *admiration* [‚ædmə'rĕĭʃən] ; *harmony* ['ha:mə‚nɪ] (2) ; *he lives among the Chinese* [ə‚mʌŋ ðə tʃaĭ'nijz] ; *there is not much of it to brush* [ðəz 'nɔt mʌtʃ ‚öv ɪt tə 'brʌʃ] ; *with those three rook's-nests in it* [wɪð 'ðoɪz þrij 'ruksnests ‚in ɪt] (3) ; *the dances of the Indians* [ðə 'da:nsɪz ‚öv ðɪ 'indĭənz] ; *he sleeps in it* [hɪj 'slijps ɪn ‚ɪt] ; *he is in it* [hɪj(ɪ)z ‚in ɪt].

Le vers suivant peut servir d'exemple à ce troisième cas en même temps qu'au premier :

And Enoch parted with his old sea-friend.
[ənd 'ijnɔk 'pa:tɪd ‚wɪð hɪz 'oɪld ‚sij 'frend].
TENNYSON, *Enoch Arden*, 168

On voit que le rythme en est parfaitement régulier et conforme à l'accentuation ordinaire (4).

Rem. 1. — On comprend que la place de ce faible accent secondaire change dans le même mot, suivant le contexte, et qu'elle ait également changé au cours des siècles par suite de l'évolution de la langue. Dans les mots suivants, par exemple, c'est la dernière syllabe qui le reçoit aujourd'hui : *melancholy* ['meləŋk(ə)lɪ], *allegory* (cp. *history*), *military*, *admirable*, *honourable*. Autrefois, c'était l'avant-dernière (qui portait à l'origine l'accent principal, v. § 70 et notes) :

I fear I wrong the honourable men.
SHAKESPEARE, *J. C.* III. ii 156.

(1) Le déplacement de l'accent secondaire, pour obtenir l'alternance, est de règle en danois, avant l'accent principal aussi bien qu'après : *General* [gene'ra'l], mais *General Bruun* [‚general 'bru'n] ; *Forhold* ['fɔrhɔl'], mais *Livsforhold* ['liusfɔr‚hɔl'] ; 25 ['fɛm ɔ ‚thy:və], mais 3.25 ['tre fɛm ɔ 'thy:və] (cp. § 83). On en trouve des exemples en allemand : *Urteil* ['urthaĭl], mais *Vorurteil* ['fo:rur‚thaĭl] ; *Arbeit* ['arbaĭt], mais *Handarbeit* ['handar‚baĭt] ; *Richtung* ['riçtuŋ], mais *Vorrichtung* ['fo:rri‚çtuŋ], et même *Gastfreundin* ['gastfrɔin‚din] auprès de *Freundin* ['frɔindin]. Enfin, elle est de règle en chinois : ['xao] + ['ku niaŋ] = ['xao ku‚niaŋ] « good girl » (v. Seidel, *l. c.*, p. 34).

(2) S'il semble illogique au lecteur d'attribuer à ces syllabes le même signe qu'aux mi-accentuées, il peut le remplacer par un autre. Mais il est inutile de multiplier les signes, pourvu que l'on se comprenne.

(3) J'ai tiré ces deux exemples des textes transcrits par M. Sweet dans son *Elementarbuch* (p. 80, p. 88). Peut-être rentrent-ils plutôt dans la catégorie précédente, *much* et surtout *nests* ayant en principe un accent assez fort.

(4) Pour Shakespeare, v. Abbott, *l. c.*, § 336, etc., et Van Dam et Stoffel, *l. c.*, p. 178 et suiv. (cp. p. 58, note 4).

Insuperable height of loftiest shade.
MILTON, *P. L.*, IV, 138.

Byron accentue encore ainsi *honourable* (*Don Juan*, I, xxxv); *military* (ib. iii), etc., et l'on en trouverait facilement des exemples plus récents. Il faut y voir l'influence de la tradition, si puissante chez les poètes (1).

Rem. 2. — Dans la plupart de ces mots, l'accent portait à l'origine sur la dernière syllabe ou la pénultième. Par suite de l'alternance de l'accent, il y avait un accent secondaire, ou contre-accent, deux syllabes avant. La tendance des Anglais à l'accentuation initiale a renforcé l'accent secondaire en accent principal (cp. § 70). Cette explication est justifiée par des mots tels que *particular* [*pa:'tikjülə, pə'tikjülə*], *preliminary* [*pri'liminəri*].

E. — LE RYTHME.

a. Cause de l'alternance de l'accent.

§ 87. L'alternance de l'accent nous est expliquée par la physio-psychologie, qui en montre même la nécessité. L'effort expirateur (2) d'où résulte l'accroissement d'intensité exige une décision de la volonté, consciente ou inconsciente, une transmission nerveuse et un travail des muscles, c'est-à-dire une certaine dépense d'énergie et la mise en mouvement d'un mécanisme aussi complexe que délicat. Si elles revenaient irrégulièrement, il s'ensuivrait bientôt une grande fatigue et une incapacité de l'organisme à s'y prêter, à cause du temps, par exemple, qui est nécessaire aux muscles pour se détendre et se reposer avant de se contracter de nouveau. On le constate chez les personnes que la nervosité empêche d'accentuer d'une manière bien ordonnée : elles ne tardent pas à s'épuiser et à « bafouiller » tout à fait. En dehors de ce cas presque pathologique, heureusement, notre organisme se règle de lui-même, par ses réflexes. Une fois mis en train par un acte de notre volonté, il fonctionne automatiquement, sans que la volonté ait besoin de s'en occuper. Bien plus, il marche d'autant mieux que la réflexion ou le caprice de notre humeur n'intervient pas. C'est le cas, par exemple, quand une émotion vive nous enlève en partie la direction volontaire de l'effort expirateur et en rend en même temps la régularité d'autant plus nécessaire qu'elle en accroît plus ou moins l'intensité : l'accent revient alors à intervalles plus égaux et avec une force plus égale. Ces phénomènes s'observent aussi dans la marche : à moins d'être détraqués par la maladie ou la folie, à moins d'être agités par une passion désor-

(1) Cp., au contraire : « We know that Tennyson, reading his verse, said *pènetràtéd* not *pénetràted*; that Mr. Swinburne rhymes *sátiatéd* to *dead* » (T. S. Omond, *Academy*, October 10, 1908, p. 351).

(2) Comme il s'agit aussi de l'action des muscles du larynx (cp. § 61, fin), il serait plus exact de dire l'effort organique de la phonation. Mais ce serait un peu trop long et un peu trop vague. Je dis donc effort expirateur, en priant le lecteur de compléter cette expression par la pensée.

donnée, nous marchons d'un pas égal, surtout quand nous sommes poussés par une émotion vive, moins quand nous flânons au gré d'une humeur incertaine et changeante. Il en est de même de tous nos mouvements. Répétez-en un pendant quelque temps : non seulement vous le reproduirez bientôt à intervalles sensiblement égaux, mais il vous sera impossible, si vous l'essayez, d'éviter cette régularité automatique (1). Observez simplement votre bonne quand elle bat un tapis, brosse un vêtement, frotte le parquet. Nous nous brossons les dents en mesure, nous frappons en mesure sur un clou pour l'enfoncer.

C'est ce retour d'un phénomène à intervalles sensiblement égaux qu'on appelle *rythme*. Quand le phénomène consiste dans le renforcement d'un mouvement et surtout d'un son, on a un *rythme intensif*, le rythme par excellence.

§ 88. Il y a donc un rythme, un rythme intensif, dans l'accentuation anglaise. Il en va de même dans toutes les langues : elles diffèrent seulement, à ce point de vue, par la manière dont elles se prêtent au rythme (2). Il en est où l'accent se déplace à peu près librement au gré du rythme, comme le français ; d'autres où il ne se déplace presque jamais, comme l'allemand, et où il faut recourir à une compression et à une prolongation plus considérables des syllabes. Les premières sont évidemment les mieux rythmées (3). D'après ce qui précède, on voit que l'anglais se rapproche du français. Il est pourtant forcé, peut-être à un plus haut degré que le français, de comprimer et de prolonger les syllabes pour ramener l'accent à intervalles sensiblement égaux. Vous le remarquerez en comparant l'une à l'autre les phrases suivantes :

(long)

Long, long ago [ˈlɔŋ, ˈlɔŋ əˈgoĭ]. *He's long with his bath* [hıj z ˈlɔŋ wıđ ız ˈba:þ].

(1) Par exemple en frappant rapidement du doigt sur une table, surtout les yeux fermés, etc. — Des expériences décisives ont été faites de différents côtés et à bien des reprises, en particulier par M. Bolton (v. *American Journal of Psych.*, VI, 1894, p. 145 et suiv.), Mlle Smith (v. Wundt, *Phil. Stud.*, XVI, 1900, surtout p. 282), M. Ebhardt, (v. *Zs. f. Psychol. u. Phys. d. Sinn.*, XVIII, 1898, p. 123 et suiv.) et M. Dobri Awramoff (v Wundt, *Phil. Stud.*, XVIII, 1903, p. 515 et suiv.). V. aussi les travaux de MM. Z. Trèves (*Ve Congrès intern. de physiol. à Turin*, et *Année psychol.*, XII, 1905, p. 34 et suiv.), Ch. Féré (*Année psychol.*, VIII, 1901, p. 49 et suiv.). — Il en est de même chez les animaux. Les chevaux trottent en mesure. En traversant le Bois, je viens d'observer machinalement un oiseau qui sautillait : quand il n'était pas attiré brusquement par une graine ou un insecte, il sautillait en mesure comme les automates que les camelots vendent sur le boulevard.

(2) Par rythme, sauf indication contraire, j'entends le rythme intensif. Ce rythme existe aussi dans les langues où domine l'intonation fixe ; nous l'avons vu pour le chinois (v. p. 54, note 2, et p. 59, note 1). M. Meinhof en relève des traces même chez les Ewe (Togo), par exemple la syncope de certaines voyelles — comme dans *adre* « sept » < *ade re* « six et un » (v. *Beilage zur allgem. Zeitung*, Munich, 1907, 3e trim., p. 677 et suiv.). Il ne faut pas oublier que les Allemands, habitués par leur langue à un accent très fort, ont quelque peine à distinguer de faibles accroissements d'intensité : il y en a beaucoup qui ne reconnaissent au français aucun accent.

(3) Ce rythme naturel nous échappe, pour la même raison que l'accent (v. § 60), parce qu'il est « tout naturel ».

(go)

When shall we go [ˌwen ʃl wij ˈgoŭ] ? — *When shall we go to town?* — *When shall we go in a sledge?*

(sauce)

D'you like this sauce? — *He's a saucy fellow.* — *And saucily answered Vivien.*

(large)

What a large tree you 've got there! [wɔt ə ˈlaːdʒ ˈtrij !]. — *It's largely endowed* (1).

b. Segments rythmiques.

§ 89. Si l'on veut mesurer l'intervalle qui sépare deux accents successifs, il faut évidemment prendre comme point de repère la syllabe accentuée, plus exactement encore l'endroit où l'accroissement d'intensité atteint son maximum, c'est-à-dire la voyelle (2). On divise ainsi la phrase en *segments rythmiques,* qui commencent tous par l'accent et présentent sensiblement la même durée. C'est là une division purement phonétique, et l'on ne peut la représenter sur le papier qu'en soulignant, par exemple, les voyelles accentuées (3). Il faut bien se garder surtout de prononcer les phrases en s'arrêtant sur les voyelles soulignées, ou avant, ou après : on créerait ainsi une division artificielle, qui ne correspondrait à rien de réel et qu'on pourrait changer à son gré sans la moindre peine et sans le moindre résultat valable. Il faut, au contraire, prononcer aussi naturellement que possible.

§ 90. Nous donnons tous aux segments rythmiques la même forme, ou à peu près, mais non la même durée : suivant notre tempérament, nous ramenons l'accent avec plus ou moins de vitesse, nous avons un rythme de *mouvement* ou *tempo* plus ou moins rapide. Chacun de nous a son pas, auquel ses amis le reconnaissent tout de suite. Chacun de nous donne aussi une durée particulière aux segments rythmiques, chacun de nous a pour ainsi dire son *pas vocal* (4). Ou, plutôt, ce pas oscille, dans la parole comme dans la marche, entre certaines limites : nous avons chacun notre pas lent, notre pas rapide, notre pas accéléré et notre pas normal ou ordinaire (4). Mais comme le mécanisme de la parole est bien

(1) Il faut naturellement accentuer comme d'ordinaire et sans faire particulièrement ressortir aucune des syllabes accentuées.

(2) Vérifié (v. IIIe Partie, § 105 et 106).

(3) Les segments rythmiques ne constituent pas à proprement parler une division linguistique, mais simplement une division du temps indiquée par un phénomène linguistique, par l'accent.

(4) C'est ce que m'ont également confirmé mes expériences (v. IIIe Partie, § 108, etc.). En réalité, le pas vocal de chaque individu ne se distingue pas seulement par la durée du segment.

plus léger et bien plus souple que celui de la marche (1), il nous est incomparablement plus facile de varier sans fatigue le pas de la parole que le pas de la marche. Nous en profitons avec d'autant plus d'empressement que le rythme ondoyant de nos sentiments se communique de lui-même au rythme vocal : à vrai dire, ces deux rythmes n'en font qu'un. Voilà pourquoi, surtout chez les individus émotifs et excitables, le rythme de la parole change à chaque instant de mouvement, du moins entre des limites déterminées. Aussi le rythme de la prose n'est-il qu'un rythme plus ou moins flottant, une ébauche de rythme (2). Les segments rythmiques n'y ont qu'approximativement la même durée ; leur contenu s'y prête d'ailleurs assez mal, par la différence qu'il y a d'ordinaire entre le nombre, la quantité et la force de leurs syllabes. Si on les prend à une assez grande distance l'un de l'autre, on les trouvera assez inégaux. Cela ne nous empêche pourtant pas d'avoir un pas vocal habituel ou normal. Il nous est si naturel que nous l'adoptons même pour prononcer des mots isolés, tels que : *hardily, hardy, hard — holier, holy, hole — tailoring, tailor, tail — building, build* : nous leur donnons à tous la même durée, ou à peu près (3).

§ 91. J'ai déjà dit que sous le coup d'une émotion vive l'allure de la parole devient plus régulière. Il en est de même quand nous avons à parler fort et longtemps, quand nous prononçons un discours : si nous ne rythmions pas avec plus de régularité que dans la conversation, nous serions très vite fatigués (4) et le public serait tout aussi vite agacé, énervé. Certains orateurs, par un défaut contraire, rythment avec tant de monotonie — c'est ce qu'on appelle psalmodier — qu'ils endorment. Il en est d'autres qui sont maîtres de cette *action* dont parle Démosthène, et qui

mais encore par l'intensité absolue, l'intensité relative (l'accentuation) et le rapport de durée entre syllabes. Le pas de la marche a des caractéristiques analogues. Mais au sens étroit on entend par pas vocal la durée du segment rythmique, par pas de la marche l'amplitude ou la durée des mouvements.

(1) Les muscles du larynx et même ceux de l'appareil respiratoire sont moins longs et moins gros que ceux des jambes, moins éloignés aussi du cerveau. Ils sont, d'ailleurs, mieux exercés : nous respirons sans cesse et nous parlons en général plus que nous ne marchons.

(2) Ce rythme imparfait de la prose a été observé en anglais par Joshua Steele (*Essay towards establishing the Melody and Measure of Speech*, 1775 ; *Prosodia rationalis*, 1779) ; Dr. Rush (*Philosophy of the Voice*, 2e éd., 1833), Chapman (*Rhythmical Grammar*, Edimbourg, 1821), Curwen (*Grammar of Vocal Music*, 1re éd., 1843), Coventry Patmore (*North British Review*, XXVII, 1857, p. 127 et suiv.), Laura Soames (*l. c.*, p. 70), William Thomson (*The Basis of English Rhythm*, Glasgow, 1904). — La plupart des phonétistes anglais le mettent en doute (Ellis, Sweet, etc.). Storm dit « dass die Sprechtakte nicht gleich lang sind, also keine wahren Takte sind » (*l. c.*, p. 447). M. Sievers, au contraire, les reconnaît expressément pour des *wahre Takte* (v. *Phonetik*, 5e éd., Leipzig, 1901, p. 620 et suiv.). Au fond, M. Sievers et M. Storm ont raison tous les deux : il y a en prose une ébauche de rythme, mais seulement une ébauche. J'insiste sur le fait que M. Sweet ne reconnaît pas le rythme de la prose : les exemples que je lui ai empruntés (§ 83) n'en ont que plus de valeur.

(3) Vérifié (v. IIIe Partie, Livre I).

(4) Aussi bien des personnes, j'en connais, ont-elles beaucoup moins de peine à parler sans « bafouiller » du haut d'une chaire ou d'une tribune que dans un salon : le rythme forcé les aide.

savent merveilleusement varier leur rythme par de subtiles modifications du tempo et surtout par de multiples nuances d'accentuation, sans pour cela jamais cesser de le bien marquer. Ils charment leurs auditeurs et les entraînent. Écoutez Jaurès. Bien plus, regardez-le : vous vous apercevrez qu'aux endroits pathétiques il bat la mesure de la main droite, à petits coups secs et énergiques (1).

§ 92. On voit que dans ce rythme du langage ordinaire il n'y a rien de mystérieux, rien même d'artistique ni de sentimental : il tient à une cause physio-psychologique des plus universelles. Un bon bourgeois bien placide, de corps et d'esprit bien équilibrés, voilà peut-être l'homme qui dans la conversation ordinaire aura le rythme le plus régulier, régulier parfois jusqu'à la monotonie. Ce n'est pas une raison pour qu'il comprenne et goûte les rythmes de la poésie et de la musique, loin de là. Il se peut qu'un rythme différent du sien le dépayse, et même, surtout s'il varie, l'indispose et l'irrite — à moins que par cette différence même il ne lui reste insaisissable et n'arrive pas à troubler son heureuse apathie. Prenez un véritable artiste, au contraire : son âme, sensible comme une flamme aux moindres souffles de la pensée et du sentiment, trahit presque toujours cet ondoiement par les variations du rythme de la parole (2). Mais aussi avec quelle souplesse elle s'adapte aux divers rythmes artistiques, comme elle en subit jusqu'aux effets les plus ténus, les plus impalpables (3) !

F. — EFFETS DU RYTHME.

a. Dans la poésie et dans le chant.

§ 93. Cela m'amène à parler des effets du rythme, comme j'ai parlé de ceux du timbre. Il faut distinguer entre l'énergie du rythme, c'est-à-dire l'énergie de l'accentuation, sa marche croissante ou décroissante (4) et son tempo. Par cette énergie, par cette marche, par ce tempo, il exprime

(1) C'est du moins ce que j'ai observé et fait observer à d'autres les deux seules fois que j'ai eu le plaisir de l'entendre, il y a plusieurs années. On sait que certains orateurs anciens se faisaient accompagner par une flûte, afin de mieux parler en mesure. — Souvent, pour bien remarquer l'égalité de durée, il faut prendre des groupes semblables de segments rythmiques plutôt que les segments un à un (Cp. IIIe Partie, Livres II et III).

(2) Il est des artistes qui par pudeur voilent les mouvements de leur âme sous un rythme banal, vague ou rigide.

(3) Que ce soit par inaptitude à l'adaptation, comme dans le cas de notre bourgeois, ou bien, plus rarement, par une trop grande mobilité du rythme individuel, certaines personnes ne peuvent pas apprendre à chanter en mesure ou à marcher au pas. Pour la plupart d'entre nous, l'accommodation de nos mouvements physiques à un rythme imposé et très différent du nôtre est pénible et fatigante. Le rythme des machines s'impose à tous les ouvriers d'une usine, hommes, femmes, enfants, et il active leur travail en le régularisant, mais souvent il les épuise et il les tue peu à peu (cp. Smith et Awramoff, *l. c.*).

(4) Je forme cette expression sur celle de marche ascendante et marche descendante, qu'on applique en musique à la mélodie.

directement l'intensité, la marche et le tempo des mouvements de l'âme, et il les communique non moins directement à l'auditeur (1). Nous savons, en effet, quelle est la puissance de la voix humaine sur les hommes : mais si par le timbre et la hauteur elle traduit et suscite un certain état de la sensibilité, c'est le rythme seul, je le répète, qui en rend et en détermine l'intensité, la marche et le tempo. Mouvement, il s'impose à tout l'organisme, à tout l'être, corps et âme. Rien qu'à écouter le tic tac d'un métronome, la respiration, le cœur, le pouls s'accommodent au rythme de l'instrument, plus ou moins suivant l'émotivité du sujet (2). Combien plus encore quand il s'agit du rythme d'une voix humaine, dont le mouvement est celui des émotions d'une âme semblable à la nôtre ! Nous vibrons à l'unisson (cp. § 36). Pour s'en rendre compte, il suffit de regarder une salle de théâtre quand elle est vraiment « empoignée » par un Alvarez ou une Bréval. Il suffit de se rappeler ses propres impressions. On marque la mesure, sinon du pied ou de la tête, au moins par d'imperceptibles mouvements intérieurs. Sous le souffle changeant du rythme, et croissant ou décroissant avec son intensité, la respiration s'élargit et gonfle la poitrine, oppressée parfois et haletante ; le cœur bat avec force (3) ; un léger frisson vous prend à la racine des cheveux et descend à travers le corps, détendant et dissolvant les muscles dans un frémissement lancinant à la fois et délicieux, comme la volupté. Corps et âme — car ils réagissent l'un sur l'autre, ou plutôt ils ne font qu'un — nous vibrons au gré du compositeur et de son interprète. Les mémoires des grands musiciens, par la description des symptômes physiques, nous montrent à quelle acuité peuvent atteindre les impressions provoquées par la musique instrumentale et le chant (4). Le rythme y a

(1) Il ne faut pas oublier que celui qui parle ou qui chante s'entend. Il subit donc le premier l'influence de ses propres paroles, qui renforcent par là même en lui les émotions qu'elles expriment : on se fait rire et on se fait pleurer soi-même. Les acteurs versent maintes fois « de vrais pleurs sur la scène » (Musset, *A la Malibran*) : « car ils coulent, tes pleurs ! » (E. Rostand, *A Sarah Bernhardt*). Plus d'un, dans la vie de tous les jours, leur ressemble sur ce point.

(2) On a fait de nombreuses expériences sur les effets du rythme. V. Féré, *Sensations et mouvement*, Paris, 1887, p. 35 ; Wundt, *Phil. Stud.*, XVI, p. 71 et suiv. (par Mlle Smith), X, p. 249 et suiv. (par M. Meumann), V. p. 618 et suiv. (par M. Leumann), XI, p. 61-124, 371-393, 563-602 (par M. Mentz) ; *Pflüger's Archiv für Physiol.*, 1880, p. 416 et suiv. (par Dogiel) ; *American Journal of Psychol.*, VI, p. 145 et suiv. (par M. Bolton) ; *Zs. f. Psychol. und Physiol. der Sinn.*, XVIII, 1898, p. 99 et suiv. (par M. Ebhardt) ; Scripture, *l. c.*, passim ; etc., etc. Il y a un bref exposé, très clair et très bien écrit, dans *Finsk Tidskrift*, LXIII, 1907, p. 42 et suiv. (par M. Lagerborg).

(3) Les impressions agréables ou excitantes renforcent et ralentissent le pouls, tandis que les impressions désagréables ou déprimantes l'affaiblissent et l'accélèrent. Si l'excitation ou la dépression augmente, il peut y avoir renversement des effets, au point de vue du ralentissement et de l'accélération. Cp. Wundt, *Völkerpsychologie*, I, Bd., I. Theil, p. 40 et suiv. V. p. 21, note 4.

(4) Berlioz : « agitation étrange dans la circulation du sang » — « mes artères battent avec violence » — « contraction spasmodique des muscles » — « tremblement de tous les membres » — « engourdissement total des pieds et des mains » — « paralysie partielle des nerfs de la vision » — « vertige » — « demi-évanouissement » (Berlioz, *A travers chants*, p. 8). — Haydn : « Est-ce un allegro qui me poursuit, mon pouls bat plus fort, je ne puis trouver aucun sommeil.

une très grande part (1). Il est même si puissant, si impérieux, que certains artistes l'ont trouvé trop brutal : ils l'atténuent — moins pourtant qu'ils ne se le figurent — pour mieux faire ressortir les beautés plus immatérielles de la mélodie (2).

b. Dans la prose.

§ 94. Seul, évidemment, le rythme du chant et de la poésie exerce une pareille influence sur les auditeurs. Celui du langage ordinaire, simplement esquissé, ne saurait avoir tant de puissance. Songez pourtant à certains passages de drames en prose. Mais dans la vie courante, ce sont le plus souvent des sentiments d'ordre inférieur ou de peu de force que ceux dont il rend l'intensité, la marche et le mouvement. Les effets en sont pourtant faciles à préciser, et tout le monde les reconnaîtra sans peine.

§ 95. Je n'ai traité jusqu'ici que de l'intensité relative des syllabes, sur laquelle repose l'accentuation. Mais, sans modifier les degrés de l'accent, on peut prononcer une phrase avec plus ou moins de force. On parle plus fort en plein air et de loin que dans un appartement et de près. Aussi observe-t-on à cet égard une différence marquée entre gens de la campagne et gens de la ville, entre gens du peuple et gens du monde. Les Français parlent plus fort que les Anglais de même classe et moins que les Allemands.

L'intensité moyenne de la prononciation agit sur nous en raison de sa force, puisqu'elle semble correspondre à l'intensité des sentiments, qu'il s'agisse de la colère, de la passion, de la simple volonté. Les émotions douces et tendres affaiblissent cette intensité moyenne ; davantage encore peut être la timidité, la crainte, le découragement, la tristesse, la honte. Une colère froide et une haine concentrée étouffent les sons. Si l'intensité n'est pas conforme au sentiment exprimé par les paroles, du moins d'après les habitudes de notre langue et de notre milieu, nous avons l'impression que les paroles mentent.

§ 96. Il en est de même de l'accentuation. Une accentuation énergique a beaucoup d'action sur nous (3). On se fait mieux obéir en parlant sur un

Est-ce un adagio, je remarque que le pouls bat plus lentement : la fantaisie joue sur moi comme sur un clavecin » (paroles rapportées par Alb. Chr. Dies dans *Biographische Nachrichten von Jos. Haydn,* Vienne, 1810, p. 109).

(1) Τινὲς δὲ τῶν παλαιῶν τὸν μὲν ῥυθμὸν ἄρρεν ἀπεκάλουν τὸ δὲ μέλος θῆλυ (Arist. Quint., éd. Meibom, p. 43, éd. Jahn, p. 28). Ils voulaient constater par là la force du rythme et sa supériorité sur la mélod e. Les primitifs et beaucoup de personnes chez les peuples civilisés ne sont sensible qu'au rythme, très peu du moins à la mélodie.

(2) Chopin, par exemple. Wagner lui-même a dit du mal du rythme, et pourtant aucune musique ne doit plus au rythme que la sienne. Mais, dans sa critique, il songe aux formules étroites, phrases carrées, rapports constants de durée entre fortes et faibles, etc., où la musique ancienne emprisonnait le rythme.

(3) Grâce à la différence marquée entre accentuées et inaccentuées, elle nous entraîne comme par une succession de tirez-lâchez, qui surmonte mieux l'inertie ou la résistance que ne le peut une traction à peu près uniforme.

« ton bref », un « ton sec », un « ton cassant », un « ton tranchant », qu'en accentuant avec mollesse. Dans ce dernier cas, on n'arrive guère à se faire écouter, au propre comme au figuré, on ne réussit pas à persuader. Nous sommes même portés à nous méfier de ceux qui n'accentuent pas avec énergie : « ils n'ont pas l'air convaincus de ce qu'ils disent », « ils ne doivent pas dire la vérité ». D'autre part, une accentuation énergique qui ne convient pas aux paroles ou à la mine du personnage nous donne à penser qu'on veut nous imposer ou nous en imposer : « il s'en fait accroire », « il veut nous en faire accroire ». Il nous paraît souvent ridicule.

L'accentuation est un peu plus énergique dans la prononciation anglaise que dans la nôtre, et elle lui donne facilement pour nous quelque chose d'impérieux, d'autoritaire. C'est encore plus vrai de l'accentuation allemande, qui nous semble souvent violente et brutale.

§ 97. Dans une accentuation croissante, on accélère le tempo : comme l'effort expirateur vient à la fin, on a hâte de l'atteindre, afin d'avoir encore assez de souffle, on y court, pour ainsi dire, et l'on s'arrête net, en général, pour ne pas changer la marche du rythme (v. § 68, 3°) (1). Dans une accentuation décroissante, on laisse au contraire l'effort expirateur diminuer peu à peu, comme pour se reposer : la grande quantité d'air en mouvement permet de prolonger les sons sans fatigue nouvelle. On prononce donc plus lentement.

Pour cette raison, et à cause même de sa marche montante à tous les points de vue, une accentuation croissante, comme la nôtre, a plus d'entrain, plus d'élan, plus de gaieté qu'une accentuation décroissante (2). L'accentuation anglaise, bien qu'elle oscille entre ces deux formes, se rapproche plus de la seconde : elle a pour nous quelque chose de grave, de sévère, même de triste, en même temps que d'énergique (v. § 96).

§ 98. Suivant notre degré d'émotivité, notre organisme est plus ou moins porté à s'adapter au pas vocal de notre interlocuteur, comme au pas proprement dit de notre compagnon de route. Dans les deux cas, il y a plus ou moins accommodation réciproque ; mais en général le plus énergique impose tout simplement son pas à l'autre, au moins dans la marche, où ils sont forcés d'avancer ensemble. Dans la conversation, au contraire, où chacun parle à tour de rôle, cette accommodation des deux rythmes n'est pas nécessaire dans la parole elle-même. Mais quand nous écoutons quelqu'un, le fonctionnement de notre organisme est au moins incité à s'adopter à son rythme — car suivant notre degré relatif d'énergie, nous pouvons plus ou moins résister à cette incitation. S'il change sans cesse de rythme, c'est-à-dire s'il n'en a pas, il nous fatigue et nous irrite. S'il en a un par trop monotone, il nous agace et nous impatiente. Un rythme régulier, mais nuancé, nous est à la fois facile à suivre, par conséquent agréable, et entre-

(1) Cp. les expériences de M. Meumann, (Wundt), *Phil. Stud.*, X, 1894, p. 321.

(2) Cela tient à ce que l'accroissement du son comporte un accroissement d'activité vocale ou auditive, et inversement.

tient notre attention par les surprises également agréables de ses variations (1). Le pas vocal qui nous est le plus sympathique est sans aucun doute celui qui se rapproche le plus du nôtre, car il n'exige de nous aucun effort; mais il ne peut avoir sur nous une bien grande puissance, puisqu'il nous laisse dans notre état habituel et par conséquent maîtres de nous-mêmes. En tout cas, nous aimons causer avec les personnes qui nous ressemblent à cet égard, comme nous aimons faire route avec ceux qui marchent du même pas que nous. Nous les choisissons volontiers pour compagnons, et bien des amitiés, bien des affections plus vives n'ont peut-être pas d'autre cause première. Les personnes d'un tempérament souple, qui adaptent d'instinct leur pas vocal à celui de n'importe quel interlocuteur, sont bien accueillies partout, mais nulle part elles n'ont une très grande influence : ce sont un peu les amis de tout le monde, comme Sosie, c'est-à-dire ceux de personne; ils ne subjuguent guère les cœurs, ils n'emportent guère les convictions (2). Celui qui vraiment nous persuade, nous conquiert, nous entraîne et nous mène — toutes choses égales d'ailleurs — c'est celui qui par son accentuation, son regard, ses gestes, par son action, nous impose son rythme. Il est maître de nous et guide à son gré les mouvements de notre âme (3). De là le conseil de Démosthène, pour qui la première qualité de l'orateur était l'action, la deuxième l'action, et la troisième encore l'action. C'est par là, c'est-à-dire par l'énergie et le mouvement du rythme — rythme de la parole et des gestes — que l'orateur ou l'acteur communique à son auditoire les émotions qu'il éprouve, au moins en imagination, par là qu'il suscite dans les âmes cet orage des passions qui se décèle, qui éclate dans l'attention haletante, dans l'angoisse ou le feu des regards, dans les soupirs, les larmes, les rires, les cris, les applaudissement d'une « salle en délire ». Et lui-même, par contre-coup, il est porté, emporté par la tempête qu'il déchaîne. S'il ne réussit pas à créer cette communion des sentiments, à provoquer ce concours de toutes les sensibilités avec la sienne, il sent peu à peu refroidir son ardeur et faiblir sa conviction. Malheur à l'orateur, à l'acteur, au professeur qui parle d'une « voix blanche »! il ne pourra se faire écouter, et lui-même bientôt il ne s'entendra plus ni parler, ni penser, ni sentir : il sera « coulé ». Au contraire, l'ascendant personnel du « maître éloquent » se conserve par le souvenir dans l'âme de ses disciples : αὐτὸς ἔφα! Il va sans dire que si l'éloquence est creuse, la réflexion nous en montrera le vide, au moins après coup, et que nous tâcherons d'y opposer par la suite un calme ironique et méprisant — sans toujours y réussir (4). Le

(1) Au cours d'un examen, pendant les épreuves qui échappaient à ma compétence, j'ai observé le rythme vocal des candidats, chronomètre en main, et j'ai pu constater la vérité de ce que je viens de dire par l'impression produite sur les membres du jury.

(2) A ce point de vue aussi, on peut dire : « Plus on plaît généralement, moins on plaît profondément ». (Stendhal, *De l'Amour, Fragments divers*, XLIII).

(3) Evangelists among all classes of people rely more or less upon the emotional effect of rhythmical speaking (Bolton, *Rhythm, Amer. Journ. of Psychology*, VI, p. 165).

(4) Combien de fois Gambetta n'a-t-il pas emporté par son action, bien plus que par ses arguments, des votes qu'on était résolu d'avance à lui refuser! — Pour persuader et convaincre, à

fond et le style d'un discours importent beaucoup, sans doute, mais c'est le débit qui décide du succès. On se rappelle le mot d'Eschine : « Que serait-ce donc si vous aviez entendu le monstre lui-même (1) ! »

Telle est la puissance du rythme (2).

G. — LES FORMES DU RYTHME DANS LA PROSE, LA POÉSIE ET LE CHANT.

a. Accentuation.

§ 99. La poésie anglaise, comme celle de la plupart des peuples modernes, respecte forcément l'accentuation ordinaire de la langue, puisqu'elle l'a prise pour base de son rythme (3). Il se peut cependant qu'elle fasse ressortir davantage certains accents et qu'elle en atténue d'autres ; peut-être aussi renforce-t-elle quelquefois les inaccentuées. Tout dépend en somme du lecteur. Mais il est impossible d'entrer dans le détail avant d'avoir vu en quoi consiste le rythme du vers anglais et quels en sont les rapports avec l'accentuation ordinaire.

Le chant la suit aussi en principe, j'entends en anglais, car en français, par exemple, il n'en tient guère compte en dehors des accents fixes (fin du vers et de l'hémistiche). Mais même en anglais le chant modifie souvent les nuances de l'accentuation, et il lui fait parfois violence.

b. Marche du rythme.

§ 100. Le rythme de la poésie et en général celui du chant suivent la marche croissante ou décroissante de la langue. La *Marseillaise* a un rythme croissant ; *Deutschand über alles*, un rythme décroissant. Aussi un air français chanté par des Allemands, quelquefois même par des Anglais, peut-il devenir presque méconnaissable, et réciproquement (4).

plus forte raison pour toucher et entraîner, il faut avant tout se faire écouter, intéresser, c'est-à-dire éveiller et entretenir l'attention, car l'attention précède et suscite l'intérêt (v. W. Burnham, *Amer. Journ. of Psychol.*, Jan. 1908, p. 15). On ne peut y réussir que par l'action, en particulier par l'accentuation, l'intensité moyenne et le tempo du discours, c'est-à-dire par le rythme.

(1) Sans remonter jusqu'à Démosthène, on peut en faire la remarque tous les jours : racontée d'une voix monotone et atone, l'anecdote la plus drôle nous laisse froids, nous fait bâiller ; « ce diable de X... » nous fait rire rien que par le ton dont il nous dit « bonjour, mon vieux ! »

(2) L'intonation n'aurait que bien peu d'action sans le rythme (v. § 93 et suiv.). Si le chant des oiseaux nous laisse calmes en général, tout en nous étant agréable, c'est qu'il manque presque toujours de rythme bien marqué (v. Wundt, *Völkerpsych.*, I, I, p. 266).

(3) Tout le monde est d'accord sur ce point. C'est sur la manière dont elle y procède que les avis diffèrent.

(4) On me permettra de citer une expérience personnelle : elle est typique. Un jour que j'étais dans une petite brasserie allemande — « lang, lang ist's her ! » — des ouvriers attablés auprès de moi entonnèrent une chanson en me regardant d'un air interrogateur. Comme il

c. Égalité et forme des segments rythmiques.

§ 101. L'égalité de durée des segments rythmiques est plus grande dans la diction poétique (1) et dans le chant que dans le langage ordinaire, mais sans presque jamais être absolue (2). La prose peut cependant être presque aussi rythmée que le vers, sinon tout à fait. La différence consiste essentiellement dans la forme des segments, c'est-à-dire dans la *matière du rythme* (3). Tandis qu'en prose ces segments peuvent contenir en principe n'importe quel nombre de syllabes, d'accentuation et de quantité quelconques (4), la poésie n'emploie dans les vers de même mètre que des segments de forme déterminée (1), ceux qui sont le mieux appropriés au rythme adopté. Le rythme est ainsi facile à observer, bien marqué, et produit par cette régularité un effet bien plus puissant, puisqu'il se répète d'une manière à peu près uniforme à travers les variations nécessaires à l'expression et à l'intérêt — variations, d'ailleurs, qui peuvent ne porter que sur le degré de l'accentuation et le timbre ou la hauteur des sons, mais qui bien souvent aussi modifient le rythme lui-même. Enfin le mouvement ne se transforme pas sans cesse comme dans la conversation : malgré des accelerandos et des ritardandos fixes ou arbitraires, il conserve en principe la même allure, au moins dans le même vers ou dans un même groupe de vers. Pour mieux faire ressortir les effets du rythme, aussi bien que ceux du timbre et de la hauteur, la poésie ralentit le mouvement moyen, par comparaison à la prose, ce qui donne en même temps une plus grande étendue à l'échelle des variations du tempo, surtout au point de vue de la rapidité. Toutes ces observations s'appliquent aussi au chant.

arrivait souvent qu'on agissait de même en chantant des chansons anti-françaises, je n'y aurais guère prêté attention, mais cette conduite me surprenait de la part de quelques-uns des chanteurs, que je connaissais et qui étaient socialistes. J'écoutai donc. Au bout de plusieurs mesures seulement, je reconnus l'air de la Marseillaise. On chantait la « Marseillaise des Travailleurs », mais sur un rythme décroissant et lent, qui m'avait d'abord empêché de reconnaître la mélodie. C'est là un exemple extrême, évidemment : depuis lors, j'ai entendu chanter la Marseillaise des Travailleurs dans des réunions de socialistes allemands, et le rythme était bien mieux reproduit, mais presque jamais parfaitement.

(1) Je parle ici en général, sans rien vouloir préjuger de la nature du rythme poétique en anglais.

(2) Vérifié (v. IIIe Partie, Livres II et III).

(3) Ἡ τοῦ ῥυθμοῦ ὕλη.

(4) Cp. Denys d'Halicarnasse, *De comp. verb.*, 158, 8 : Σχήματα παντοῖα.

CHAPITRE IV

LA DURÉE DES SYLLABES

A. — QUANTITÉ.

a. Définition.

§ 102. Puisque les syllabes se compriment ou s'étendent, suivant le cas, pour permettre d'égaliser approximativement les segments rythmiques, il s'ensuit qu'elles n'ont pas de durée constante. Si, pourtant, on prononce deux syllabes avec le même tempo, elles présentent toujours à peu près le même rapport au point de vue de la durée. Cela tient à ce qu'elles ont une durée intrinsèque, si je puis ainsi parler, qui résulte du nombre et de la durée de leurs phonèmes. Cette durée intrinsèque, qui ne se modifie que sous l'influence extérieure du tempo, c'est là ce qu'on appelle *quantité*.

b. Accent et quantité.

§ 103. On est porté à prolonger les syllabes accentuées (1), surtout dans les langues à accentuation énergique et décroissante. Quelle en est la raison? Par suite du vigoureux effort expirateur, la force du souffle dure assez longtemps, tout en diminuant peu à peu, et la voix s'attarde ainsi sans fatigue avant de passer à l'inaccentuée suivante ou au silence (cp. § 51 et 68, 3°). Cette explication est probablement juste. En voici une seconde, qui l'est peut-être encore davantage : à égalité d'intensité moyenne, une syllabe longue exige plus d'énergie qu'une brève et elle semble par là-

(1) Constaté par mes expériences (v. IIIe Partie, Livre I). Cp. Rousselot-Laclotte, *Précis de pron. fr.*, p. 93 (Accent) et 90; Binet et Henri, *Les actions d'arrêt dans les phénomènes de la parole*, *Rev. philos.*, XXXVII, 1894, p. 608; Wallin, *Researches on the Rhythm of Speech*, *Stud. Yale Psychol. Laboratory*, IX, 1901 et suiv. (cité d'après Scripture, *l. c.*, p. 516). Cp. aussi Meumann, (Wundt) *Phil. Stud.*, X, 312, et Bolton, *Amer. Journ. of Psychol.*, VI, p. 187 et suiv. et 234.

même à celui qui parle, comme à l'auditeur, plus intense, plus accentuée — sans compter que par sa longueur elle occupe plus longtemps l'attention et acquiert plus d'importance. L'allongement des accentuées contribue ainsi à la force de l'accent. Aussi parle-t-on d'un accent de quantité. En tout cas, le fait est indéniable qu'on est porté à prolonger les syllabes accentuées. Il en est même résulté dans beaucoup de langues une altération progressive de la quantité : il y a eu, d'une manière complète et fixe, allongement des accentuées brèves et abrégement des inaccentuées longues.

1°.

§ 104. Les accentuées brèves par nature et par position sont toutes devenues longues en roman, comme en grec, en celtique et en allemand modernes (1). Il en a été de même en anglais, par l'allongement de la voyelle accentuée ou de la consonne suivante : *name* [*'namë*] est devenu en moyen anglais [*na:më*] et, peu à peu, en anglais moderne [*'neĭm*]. L'adverbe *in* [*'in*] est devenu un homonyme exact du substantif *inn* [*'in:*] : *come in* [*'kʌm: 'in:*, *ˌkʌm 'in:*]. Il y a pourtant une exception : quand l'accentuée brève était suivie d'une inaccentuée contenant un *i* ou une consonne syllabique, l'allongement s'est transporté sur la seconde syllabe (2) : *mani* [*'mani:*], *peni*, *hamer*, *seven*, *sadel*, aujourd'hui *many* [*'meni*], *penny* [*'peni*], *hammer* [*'hæmə*], *saddle* [*'sædl̩*] (3). On a traité de même les mots d'origine française, quand la nouvelle accentuée était suivie d'une inaccentuée à son plein : *rapid, honour*, etc. Cette exception montre qu'il n'y a pas néces-

(1) (Roman) *pàtrem* > *padre* ; (grec) πατέρα > [*pa'tɛ:ra*] : (allemand) *vater* > *Vater*. En allemand, le [*l*] est un peu plus long dans *Falle* que dans *fahle*, et l'accentuée est longue par position, ou elle l'a été. La longueur des nouvelles accentuées dans la prononciation vulgaire de Paris, tient peut-être en partie à cette cause : *as-tu fini !* [*a ty 'fi:ni !*]. — Pour le roman, v. Meyer-Lübke, *Einführung in das Studium der romanischen Sprachwissenschaft*, Heidelberg, 1901, p. 103 et suiv. La syllabe *pa-*, dans *patrem*, est ouverte avant *tr*. Si cet exemple paraît douteux, on peut le remplacer par *scola* [*'skɔla*] > [*'skɔ:la*], comme le prouvent les formes du vieux haut-allemand, du vieil anglais et du vieux norrois dans les mots d'emprunt *scuola, scol, skōli*.

(2) L'exception n'est qu'apparente, du moins à l'origine. Après une brève accentuée, l'accent a beaucoup moins perdu de sa force qu'après une longue (cp. § 51, 2e alinéa) ; il porte donc peu ou prou sur la syllabe suivante, surtout quand elle contient une voyelle à son plein. MM. Vendryes et Gauthiot l'ont constaté dans la langue tchèque par une série d'expériences (v. *Mém. Soc. Ling.*, XI, p. 331 et suiv.). Par là s'explique, au moins en partie, le traitement différent de la voyelle postaccentuée dans le vieil anglais *wini* et *wyrm* < *[*wyrmi, wurmiz*] ou *sunu* et *hōnd* < *[*handuz*], ainsi que dans le latin *sitis* et *cōs*. En moyen anglais, la syllabe postaccentuée n'a pu ou s'allonger ou continuer à recevoir sa part d'accent que lorsqu'elle n'avait pas pour voyelle le [*ë*] faible. En anglais moderne, la voyelle postaccentuée a disparu quand c'était un [*ë*] et s'est abrégée quand c'était un [*i*] ou une consonne syllabique ; mais dans le dernier cas elle peut encore s'allonger. Il n'est pas nécessaire, d'ailleurs, d'avoir recours à cette action de l'accent pour expliquer la persistance ou la chute des voyelles postaccentuées ; elle fait pourtant comprendre leur plus ou moins de résistance à l'abrégement et à la syncope ou à l'apocope.

(3) Le même phénomène se rencontre dans les langues scandinaves : certains dialectes norvégiens et suédois présentent des formes qui remontent à *lifa* *[*'lira:*] et *hora* *[*'ho:ra*]. V. Storm, *l. c.*, p. 250 et suiv., et Axel Kock, *Arkiv för nordisk filologi*, IV, p. 87.

sairement coïncidence entre l'accent et la quantité. Mais il n'en subsiste pas moins que nous sommes portés à prolonger les accentuées. Nous sommes aussi tentés de les trouver plus longues qu'elles ne le sont véritablement, à cause de leur intensité, qui en rend l'impression plus forte et plus durable : c'est ainsi que pour beaucoup la première syllabe de *hammer* semble longue. Ces deux phénomènes, dont l'un est une réalité objective et l'autre une illusion d'acoustique, expliquent très bien pourquoi un si grand nombre de métriciens et de poètes anglais ont confondu l'accent avec la quantité. Pour eux, comme pour beaucoup d'Allemands (1), il y a identité entre accentuée et longue, comme entre inaccentuée et brève (2). On vient de voir que c'est faux.

2°.

§ 105. Les voyelles inaccentuées sont toutes brèves dans les mots d'origine ancienne et réduites pour la plupart à [*ə*] où à [*ɪ*]. Les diphtongues se sont affaiblies et ont souvent perdu leur second élément, au moins dans la prononciation familière : *fellow* ['*felŏŭ*, *felŏ*], vulgaire ['*felə*]; *value* ['*væljūw*, *væljū*]. *Mine,* employé comme adjectif, est devenu *my* [*maĭ*], puis [*mɪ*], qu'on a ensuite artificiellement banni de la « bonne prononciation » (3). L'abrégement apparaît mieux encore si l'on remonte plus haut dans le passé :

Moy. angl.	*honour* [*ɔ'nu:r*]	['*ɔnu(:)r*]	angl. mod.	['*ɔnə*].
—	*nacioun* [*na:si'u:n*]	['*na:siu(:)n*]	—	['*neiʃən*].
—	*barber* [*bar'be:r*]	['*barbe(:)r*]	—	['*ba:bə*].
—	*image* [*i'ma:dʒ*]	['*ima(:)dʒ*]	—	['*imɪdʒ*].
—	*chivalrie* [*tʃival'ri:(ə)*]	['*tʃivalri:(ə)*]	—	['*(t)ʃivəlrɪ*].

Cp. les doublets *antic* ['*æntɪk*] et *antique* [*æn'tijk*]; *man* ['*mæn:*] et *shopman* ['*ʃɔpmən*]; *town* et *Kingston*; *ford* ['*fɔ:d*] et *Oxford* ['*ɔksfəd*]; *day* ['*deĭ*] et *Sunday* ['*sʌndɪ*]; *board* ['*bɔ̆:d*] et *cupboard* ['*kʌbəd*]; *eye* ['*aĭ*] et *daisy* ['*deĭzɪ*]; *horse* ['*hɔ:s*] et *walrus* ['*wɔ:lrəs*]; *home* ['*hoŭm*] et *Clapham* ['*klæpəm*]; *like* ['*laĭk*] et *godly* ['*gɔdlɪ*]; (*loaf*)*ward* et *lord*; etc., etc.

Enfin on sait que dans les terminaisons inaccentuées les voyelles pleines du vieil anglais (*a*, *u*, *i*) se sont peu à peu réduites à *e* [*ë*, *ə*] et ont fini par

(1) Même encore Sanders, dans son dictionnaire et dans son *Abriss der deutschen Silbenmessung u. Verskunst*, 2e éd., Berlin, 1892.

(2) Je cite quelques noms, en renvoyant pour le détail aux *English Metrists* de M. Omond : Gildon (p. 45), Horsley (p. 81), Gascoigne (p. 32), Ben Jonson (p. 72), Webbe (p. 35, 74), Evans (p. 76), Puttenham (p. 37), Bysshe (p. 40). Edgard Poe fait la même confusion dans *The Rationale of Verse*, et M. John M. Robertson cherche à la justifier dans ses *New Essays toward a Critical Method* (1897).

(3) Cp. la prononciation récente de *sterile*, *docile*, etc : ['*steraĭl*, '*doŭsaĭl*], au lieu de ['*sterɪl*, '*dɔsɪl*].

disparaître : vieil anglais *dōmas* > moy. angl. *domes* [*'do:mĕz*] (1) > angl. mod. *dooms* [*'duwmz*].

§ 106. On ramène d'ordinaire ce double phénomène d'allongement et d'abrégement à l'une ou à l'autre des deux lois suivantes : 1° par suite de la tendance que nous avons à prolonger les accentuées, elles empiètent peu à peu sur la durée de l'inaccentuée suivante, qui s'abrège au fur et à mesure et finit souvent par disparaître, sans que le mot perde pour cela de sa longueur primitive ; 2° par suite de la faiblesse du souffle et de l'articulation, les voyelles inaccentuées s'affaiblissent par degrés, au point de devenir un simple murmure, et elles finissent souvent par disparaître sans que le mot perde pour cela de sa longueur primitive, l'accentuée précédente s'allongeant par compensation. Ces deux explications sont également justes, mais seulement dans certaines limites. A côté de l'influence directe de l'accent, il y a un autre facteur, tout aussi actif et plus universel, qui tantôt la combat, tantôt se l'associe ; quel est ce facteur, nous le verrons plus loin. Ici, je me contenterai de faire observer que les accentuées ne peuvent s'allonger que dans des proportions déterminées et que dans bien des cas elles s'abrègent elles-mêmes, par exemple quand elles dépassent une certaine longueur : ainsi la diphtongue longue du vieil anglais *frēondas* se retrouve encore sous forme de voyelle longue chez Chaucer (*freendes* [*'fre:ndĕz*] et demi-longue chez Shakespeare [*e·*], mais elle a finalement abouti à [*e*] bref dans l'anglais actuel *friends* [*frendz*]. Il est inexact de dire que toujours l'abrégement des inaccentuées suive ou entraîne l'allongement de l'accentuée précédente : le plus souvent, au contraire, il y a un abrégement général, qui atteint surtout l'inaccentuée, mais qui n'épargne pas l'accentuée : tandis que *mōna* et *dæg* (vieil anglais) sont devenus par degrés *moon* [*'muwn*] et *day* [*'deĭ*], *mōnan dæg*, en moyen anglais *monenday* [*'mo:nĕndaĭ*] s'est abrégé peu à peu en *Monday* [*'mʌndɪ*]. L'abrégement est encore plus sensible dans les noms propres tels que *Eastseaxe* > *Essex*, *Cholmondeley* [*'tʃʌmlɪ*], etc. Dans certains cas, c'est l'inaccentuée qui s'allonge et l'accentuée qui s'abrège : de même que dans le moyen anglais *hamer* l'allongement s'est fait sur l'inaccentuée, la longueur primitive de l'accentuée dans le vieil anglais *Sǣfern*, *æfre*, etc., s'est transportée plus tard sur l'inaccentuée, pour disparaître enfin : *Severn* [*'sɛvr:n*, *'sevə:n*, *'sevən*], *ever* [*'ɛvr:*, *'evə·*, *'evə*] ; plus récent encore, comme le prouve le timbre de la voyelle, est l'abrégement de l'*o* dans *mother* [*'mʌđə*] (2). En réalité, ce n'est pas à l'absence d'accent qu'il faut attribuer directement la réduction des syllabes inaccentuées : elle n'a fait que les

(1) Cp. : In termes hadde he caas and domes alle.

[*In 'tɛrmĕz ˌhad e: 'ka:s and 'do:mĕz 'alle*].

Chaucer, *Prol. C. T.*, 323.

(2) L'abrégement n'a pu se produire qu'entre 1500 et 1650, alors que l'*o* long se prononçait déjà [*u:*] et que l'*u* bref ne se prononçait pas encore [ʌ]. Auparavant, l'abrégement aurait donné une forme prononcée aujourd'hui [*'mɔđə*] (cp. *blossom*, de *blōsma*) ; plus tard, il aurait abouti à [*'muđə*] (cp. *good*, de *gōd*).

exposer plus que les accentuées à l'abrégement imposé par une tout autre cause.

c. Règles de quantité.

§ 107. Des paragraphes précédents on peut déduire les règles suivantes :

1° Les syllabes accentuées peuvent être longues par nature ; par nature, les inaccentuées sont brèves (*enemy* ['*enəmi*]) ou tout au plus moyennes (*better* ['*betə*], *mettle* ['*metl*]).

Rem. Quand une accentuée longue perd son accent, elle peut garder en partie sa quantité, comme *so* dans *I think so too* [*ai* '*þiŋk sou* '*tuw*] (cp. *is it so ?*) (1). Aussi beaucoup de métriciens les regardent-ils comme accentuées, par une confusion inconsciente de l'accent avec la quantité. Beljame aurait noté ainsi l'accentuation de cette courte phrase : 0 2 2 2. De là bon nombre de « spondées » faux dans ses scansions (2).

2° Toute syllabe est longue par position quand la voyelle en est suivie d'une consonne longue ou de deux consonnes au moins. Le premier cas ne se présente que dans les accentuées (v. § 47, 1). On ne tient compte, c'est la règle dans toutes les versifications, que des consonnes qui suivent la voyelle, jamais de celles qui viennent avant : celles-ci modifient la quantité de la syllabe précédente. C'est que la durée des syllabes, comme celle des segments rythmiques, ne peut se mesurer qu'entre les maximums relatifs d'intensité, plus exactement, dans notre cas, de sonorité (v. § 49 suiv.). Cela se comprend d'autant mieux que les consonnes intermédiaires appartiennent en réalité à la syllabe précédente et à la syllabe suivante, même quand elles commencent un mot. Le seul point fixe que puisse reconnaître l'oreille, c'est le son syllabique ou plutôt encore l'arrivée de l'accroissement d'intensité, de sonorité, à son maximum. On peut appeler *syllabes rythmiques* — par opposition aux *syllabes ordinaires* — celles qu'on obtient en mesurant les durées de son syllabique à son syllabique.

d. Degrés de quantité.

§ 108. La quantité présente un grand nombre de degrés, en anglais comme dans les autres langues, anciennes ou modernes. On peut les classer de la manière suivante, en commençant par la forme la plus brève.

α. Syllabes brèves.

1 voyelle brève (3) : (accentuée) [*i*] dans *theatre* ['*þiətə*], [*u*] dans *poor*

(1) *So* est encore plus long dans *I think so* [*ai* '*þiŋk soi*], mais il y a là une influence particulière.

(2) Cp. *l. c.*, p. 56 : *And it has been upon my mind so long.*

(3) Plus exactement, son syllabique bref.

[*'puə*] (1) ; — (inaccentuée) [*ɪ*] dans *merrier* [*'merɪə*]. Quand la voyelle inaccentuée termine un mot dissyllabique avant un silence, comme dans *better*, elle est souvent de longueur moyenne : [*'betə·*].

2° voy. brève + cons. brève : (accentuée) [*i*] dans *bitter* [*'bitə*] ; — (inaccentuée) [*ɪ*] dans *reform* [*rɪ'fɔ:m*], *merriment* [*'merɪmənt*]. C'est à cette catégorie que se rattache, du moins dans la prononciation « correcte » la première syllabe de *doing* [*duwɪŋ*], *blowing* [*'bloŭɪŋ*], *violet* [*'vaĭəlɪt*] ; dans une prononciation négligée, elle appartient à la première (1°) : [*duŋ, bloŋ, vaəlit*].

β. Syllabes longues par position.

3° voy. brève + cons. longue : (accentuée) *bat* [*'bæt :*] ; *bad* [*'bæ·d·*]. Dans le second exemple, la longueur est répartie sur [*æ·*] et sur [*d·*].

4° voy. brève + 2 cons. brèves : (accentuée) *pence* [*'pens*], *actor* [*'æktə*] ; (inaccentuée) *pitied me* [*'pitɪd mij*], *withered face* [*'wiđəd'feĭs*], *interior* [*ɪn'tiərĭə*].

5° voy. brève + cons. longue + cons. brève : (accentuée) *pens* [*'pen:z*].

6° voy. brève + 3 cons. ou davantage : (accentuée) *two sixths* [*'siksþs*], *picture* [*'piktʃə*], *extract* [*'ekstrækt*], *punctual* [*'pʌŋktʃwəl*] ; — (inaccentuée) *extreme* [*ɪk'strijm*], *withered cheek* [*'wiđəd 'tʃijk*], *exchange* [*ɪks'tʃeɪn(d)ʒ*].

γ. Syllabes longues par nature.

7° voy. longue ou diphtongue : (accentuée) *far* [*'fa:*], *fir* [*'fə:*], *bay* [*'beĭ*], *so* [*'soŭ*] ; — (inaccentuée) *I think so* [*əĭ 'þiŋk soŭ*].

8° voyelle ou diphtongue mi-longue + cons. brève : (accentuée) *calf* [*'ka·f*], *stork* [*'stɔ·k*], *fate* [*'feĭt*] ; — (inaccentuée) *nothing of that sort* [*'đæt sɔ̆·t*].

9° voyelle ou diphtongue longue + cons. brève : (accentuée) *carve* [*'ka:v*], *storm* [*'stɔ:m*], *fade* [*'feĭd*].

Rem. Il n'y a pas de différence pour mon oreille, ou bien peu, entre la quantité de *bard* [*'ba:d*] et celle de *bad* [*'bæ·d·*].

10° voy. ou dipht. (mi-) longue + 2 cons. : (accentuée) *baths* [*'ba:đz*], *wreaths* [*'rijđz*], *change* [*'tʃeĭnʒ*].

11° voy. ou dipht. (mi-) longue + 3 cons. ou davantage : (accentuée) *change* [*'tʃeĭndʒ*], *changed* [*'tʃeĭndʒd*], *a changed screen* [*'tʃeĭndʒd 'skrijn*].

Rem. — Dans ces combinaisons lourdes, la voyelle ou diphtongue tend à s'abréger. L'abrégement a fini quelquefois par devenir complet et fixe (2). Il y en a de nombreux exemples en anglais, depuis les premiers temps jusqu'à nos jours. J'ai déjà cité *frēondas* > *freendes* > *friends* (§ 106).

(1) [*u*] n'a pas le même timbre que dans *put* [*'put:*], évidemment, mais il est aussi bref.

(2) Latin classique *scriptum* [*'skri:ptũ*] > bas latin et roman [*'skriptu*] > vieux français *escrit* [*e'skrit*] > franç. mod. *écrit* [*e'kri*]. Cp. Meyer-Lubke, *l. c.*, p. 103.

Bledde [*ble:ddë*] s'est abrégé en [*bleddë*] dès la fin de la période ancienne. Le moyen anglais *sengen* [*'se:ndʒën*] a donné *singe* [*'sindʒ*] (1). Nous verrons plus loin la cause de ce phénomène.

B. — ÉLASTICITÉ DES SYLLABES.

§ 109. La *quantité* représente la quantité de matière sonore que contiennent les syllabes. Bien plus importante, au point de vue du rythme, en est l'élasticité. Nous savons, en effet, que pour ramener l'accent à intervalles approximativement égaux, on est forcé de les comprimer ou de les prolonger. Comme le rythme de la poésie et du chant ralentit en général le tempo, par comparaison à la prononciation ordinaire (2), nous avons surtout à nous occuper des syllabes prolongeables et des syllabes non prolongeables. C'est à cette distinction que correspond peut-être surtout, dans la « prosodie » ancienne, la classification des syllabes en longues et en brèves.

Une syllabe est prolongeable quand on peut la prolonger, en conservant du reste un même tempo, sans « faire violence à la langue », c'est-à-dire sans dénaturer le caractère des sons et surtout leur rapport de timbre et de quantité avec les sons voisins.

1° Les accentuées longues sont prolongeables : on peut prolonger la voyelle, quand elle est longue, ou la consonne suivante, qu'elle soit d'ordinaire longue ou brève (3). Ainsi, on peut sans inconvénient prolonger [*a:*] dans *alms, arms* [*'a···mz*] et même [*a·*] dans *laugh* [*'la···f*], [*n:*] dans *Henry* [*'hen···ri*] (4), *pens* [*'pen···z*] et même [*n·*] dans *pence* [*'pen···s*], *d* dans *dreadful*, *t* dans *Patrick*, etc. (5). Voici des exemples fréquents d'allongement : *Hooray* [*hu'rëĭ···*] — (avec étonnement) *No?* [*'noŭ···*] — (en plaisantant) *Well?* [*'wel···*] — *ding, dong, bell* [*'diŋ··· 'dɔŋ··· 'bel···*] — *Long, long ago!* [*'lɔŋ···, ˌlɔŋ ə'goŭ*] — *What big drops!* [*wɔt 'big··'drɔps*] — avec insistance) *I'm not glad* [*aĭ m 'nɔt·· 'glæd*] — (ironiquement) *No wonder!* [*'noŭ 'wʌn··də*].

2° Les inaccentuées sont toujours prolongeables : on peut prolonger la voyelle ou la consonne suivante. Nous en verrons tout de suite des exemples.

3° Il n'y a donc que les accentuées brèves qui ne soient pas prolongeables.

(1) C'est de la même manière que l'indo-européen *[*we:n'tos*] (cp. lat. *ventus* et grec ἄFηρ) est devenu *wind-* en germanique.

(2) Cp. § 101 et page 70, note 1.

(3) J'indique l'allongement d'un phonème par [···] ou [··] suivant son importance plus ou moins grande.

(4) L'allongement fréquent de [*n*] dans ce mot, surtout dans l'apostrophe, a développé un [*ə*] adventice : [*'henəri*]. Il est probable que dans bien des cas le [*ə*] adventice à la même origine (v. § 54 et suiv.).

(5) Dans les occlusives voisées, telles que [*d*] on prolonge le *Blählaut* (v. § 52 et note) ; dans les invoisées, le silence médian (v. *ib.*)

Rem. — Encore les prolonge-t-on quelquefois, si j'en crois mes oreilles, par exemple *bang-* dans la phrase suivante : *He left the room in a fury, swearing and banging the door* [*ˈswɛ··ə··rɪŋ ən ˈbæŋ·· ɪŋ ðə ˈdɔ̈ə*]. Mais on a recours en général à un autre procédé, dont je vais parler au paragraphe suivant.

C. — ACCENT RENFORCÉ ET ALLONGEMENT.

§ 110. Plus une syllabe est accentuée, plus il faut de temps aux muscles pour se contracter, se détendre et se reposer avant l'effort suivant. Aussi sommes-nous portés à prolonger les syllabes en raison de leur force (1) — pour cette raison et aussi pour en augmenter l'importance (v. § 103) — du moins quand elles sont prolongeables ; quand elles ne le sont pas, on allonge les inaccentuées suivantes, celles du même segment rythmique, pendant lesquelles se continue toujours en anglais la détente et le repos des muscles expirateurs (2).

1° Allongement de l'accentuée : *Thief! thief !* [*ˈþi··j·f*] — *Hooray* [*ˈhu··w·ˈre··ĭ·*] — *Large ! I should think it was!* [*ˈla··dz*] — *Chaucer died in 1330... — Died ? He was'nt born !* [*ˈbɔ̈···n*].

2° Allongement de l'inaccentuée suivante : *What a pity !* [*ˌwɔt ə ˈpitɪ··*] — *steady !* [*ˈstedɪ··*] — *stop her !* [*ˈstɔp̜ hɔə···*].

Rem. — C'est d'une manière analogue que l'allongement s'est fait en moyen anglais sur l'inaccentuée de *hamer* et s'est transporté sur celle de *Severn, ever* (v. § 104 et 106).

D. — PAUSE TEMPORELLE.

§ 111. Nous avons vu qu'on est porté à marquer la fin des propositions et surtout des phrases par une *pause accentuelle* qui tombe sur le dernier accent ou sur l'avant-dernier. Ce renforcement entraîne un allongement ou de l'accentuée ou de l'inaccentuée suivante. Il en résulte une *pause temporelle*, qui subsiste souvent quand la pause accentuelle disparaît, ou plutôt qui la remplace.

1° Avec pause accentuelle : *I know he's come to-day !* [*tə ˈdeĭ··*] — *Shall we smoke a pipe together ?* [*ə ˈpaĭ··p təˌgedə*].

2° Sans pause accentuelle : *He's come to-day* [*hɪj z̜ ˈkʌm təˈdeĭ··*] (3).

(1) C'est une des causes qui rendent la prononciation allemande plus lente que la nôtre (cp. § 68, 3°).

(2) Mes expériences me l'ont montré (v. IIIe Partie, Livre II).

(3) En français, comme nous ne pouvons guère prolonger l'accentuée et qu'il n'y a pas d'inaccentuée après, du moins en général, nous prolongeons souvent la syllabe précédente. C'est ainsi qu'on peut expliquer l'allongement fréquent de la pénultième dans *baron* [*ba:ˈrɔ̃*], *messieurs* [*me:ˈsiø*], *mardi* [*ma:rˈdi*] et même parfois *fini* [*fi:ˈni*]. L'importance que cet allongement donne à la pénultième y a peu à peu attiré l'accent dans la prononciation vulgaire de Paris : *mardi*

La pause temporelle n'est pas seulement une conséquence ou un suppléant de la pause accentuelle. Le passage brusque de l'activité au repos a quelque chose de pénible pour les organes de la parole. Le passage brusque du son au silence a quelque chose de désagréable pour l'oreille, pour la sensibilité ; il donne par là même l'impression de quelque chose d'inachevé. Aussi y a-t-il d'ordinaire un passage graduel, avec affaiblissement progressif de l'effort phonateur et du son. La voix traîne par suite plus ou moins sur le dernier segment rythmique, particulièrement sur la dernière syllabe (1).

Toutes ces raisons expliquent le léger allongement des inaccentuées finales dans *I think so* [*əĭ 'þiŋk soŭ*] et *that's better* [*'ðæt s 'betə*] comparés à *I think so too* et *I feel a better man.*

E. — VARIATIONS RYTHMIQUES DE LA DURÉE DES SYLLABES.

§ 112. Comme les segments rythmiques tendent à l'isochronisme, il s'ensuit que la durée des syllabes dépend du nombre, de l'accentuation (v. § 103, 110, 111), et de la quantité (v. § 109) des syllabes qu'ils contiennent, ainsi que du nombre et de la durée des silences. On s'en rend compte en comparant les durées différentes que prend une même syllabe dans des segments d'une, de deux ou de trois syllabes. Pour le faire mieux ressortir, je vais les représenter par des notes, en simplifiant à cette fin leurs rapports, qui sont loin d'être aussi précis dans la réalité (2).

a. SEGMENTS MOYENS.

(Accentuée longue suivie d'inaccentuées).

They come fast ! — Faster yet ! — Faster and faster !
[*ðeĭ kʌm 'fa:st*] — [*'fa:stə 'jet*] — [*'fa:stər ən 'fa:stə*].

A long rope. — A longer rope. — A longer again.
[*ə 'lɔŋ 'roŭp*] — [*ə 'lɔŋgə 'roŭp*] — [*ə 'lɔŋgər ə'geĭn*].

A good girl. — A goodly girl. — A good little girl.
[*e 'gud 'gə:l*] — [*ə 'gudlı 'gə:l*] — [*ə 'gud litl 'gə:l*].

[*'ma:rdi*], *as-tu fini !* [*a ty 'fi:ni*], *jamais de la vie* [*ˌʒamɛ 'dla:vi*]. — Cp. § 68, 3°, p. 42, note 3, et p. 72, note 1.

(1) V. IIIe Partie, Livres I et II, et cp. Sievers, *Phonetik*, 2e éd., p. 222 ; Rousselot, *Les Modifications Phonétiques*, p. 90 ; Binet et Henri, *Revue Philosophique*, 1894, p. 612 et suiv. ; Grégoire, *La Parole*, 1899, p. 426 et suiv. ; Scripture, *l. c.*, p. 493 (« The sound before a pause is lengthened »).

(2) J'ai constaté ces variations de la durée par des expériences (v. IIIe Partie, Livre I). Je

b. Segments légers.
(Accentuée brève suivie d'inaccentuées).

Barren mountain tracts. — Barren affections.
['*bærən* '*maŭntın* ˌ*trækts*] — ['*bærən ə*'*fekʃənz̬*].

Withered features. — Withered for ever.
['*widəd* '*fijtʃəz̬*] — ['*widəd för* '*evə·*].

c. Segments lourds.
(Accentuée suivie d'une mi-accentuée).

Is it hard boiled ? — Is it hard boiled eggs ?
[*iz̬ it* '*haːd* '*bɔĭld*] — [*iz̬ it* '*haːd* ˌ*bɔĭld* '*egz̬*].

The moon shines. — A moonshiny night.
[*ðə* '*muwn* '*ʃaĭnz̬*] — *ə* '*muwn*ˌ*ʃaĭnı* '*naĭt*].

On peut même prendre des mots isolés :

a) hard — sauce — *b*) bit
hardy — saucy — bitter
hardily — saucily — bitterly

§ 113. Il y a donc, soit un abrégement, soit un allongement relatifs des syllabes, suivant que leur plus ou moins grand nombre exige une accélération ou un ralentissement de la prononciation (1). Il pourrait sembler

rappelle qu'il faut mesurer par syllabes rythmiques, c'est-à-dire à partir du commencement du son syllabique. Il ne s'agit pas d'isochronisme absolu, j'y insiste encore, mais simplement des variations de durée qu'entraîne le nombre plus ou moins grand des syllabes contenues dans le segment. Elles suffisent à prouver qu'on recherche inconsciemment l'isochronisme et que chacun de nous a bien un « pas vocal » (v. § 90).

(1) Cet abrègement et cet allongement des syllabes sont une conséquence forcée de la tendance naturelle au rythme ; aussi se rencontrent-ils dans toutes les langues. M. Sievers, dès la première édition de sa *Phonetik* (Leipzig, 1881, p. 195), les a signalés en allemand (v. aussi *Grundriss* de Paul, 1re éd., t. I, p. 288). M. Jespersen les a indiqués dans sa *Fonetik* (p. 507 et suiv.) pour le danois et l'anglais. MM. Grégoire (*La Parole*, 1899, p. 161 et suiv., 263 et et suiv., 418 et suiv.), Rousselot et Laclotte (*Précis*, p. 89 et suiv.) les ont constatés en français, mais sans en préciser le principe.

naturel d'expliquer ces différences par le principe du moindre effort : au fur et à mesure qu'augmente le nombre des syllabes, la prononciation s'accélère pour abréger le travail, et il y a ainsi compensation. A y bien réfléchir, c'est absurde : est-ce qu'un coureur, pour moins se fatiguer, va trois fois plus vite quand il a trois fois plus de chemin à parcourir? Est-ce qu'un ouvrier, pour moins se fatiguer, travaille trois fois plus vite, quand il a trois « pièces » à faire, au lieu d'une? On me dira peut-être que la comparaison n'est pas tout à fait juste, parce que malgré tout la dépense totale d'énergie diminue dans notre cas par suite de l'accélération de la parole. Mais la dépense moyenne d'énergie augmente bien autrement ! L'activité est plus grande, et c'est pour cette raison qu'on a l'impression de plus de vivacité, mais aussi plus de fatigue; il est plus fatigant de faire 100 mètres en une demi-minute qu'en une minute et demie. D'ailleurs, le raisonnement peut se retourner : si l'on diminue l'effort senti en abrégeant la prononciation, pourquoi allonge-t-on *sauce* par rapport à *sauc(y)* et surtout à *sauc(ily)* ? D'après le principe du moindre effort, on devrait abréger dans les mêmes proportions *sauce, saucy* et *saucily*, si bien que les trois mots présentassent à peu près le rapport de durée 1 : 2 : 3. On cherche au contraire à les égaliser. Il n'y a qu'une seule explication de possible : on s'est habitué, par suite du principe du moindre effort (v. § 87,90) et de son tempérament individuel, à prononcer les segments rythmiques des phrases en un temps à peu près égal et de longueur à peu près invariable partout (v. § 90-92). Chacun a son pas vocal, comme il a son pas au sens propre du mot. Et ce pas vocal nous est devenu si naturel, comme l'autre, que nous le prenons même quand il y a seulement deux pas, seulement un pas à faire. Il va de soi qu'en pareil cas il est sans doute moins régulier, plus flottant, parce qu'il faut malgré tout quelque temps pour « se mettre au pas », même à son propre pas, c'est-à-dire pour que les réflexes et surtout les muscles fonctionnent avec un isochronisme à peu près exact : l'inertie de la matière existe aussi bien dans l'organisme que dans les machines, même les plus parfaites (1). Et puis, il n'est pas tout à fait exact de parler de pas vocal à propos de mots isolés : le pas vocal correspond à la durée ordinaire d'un segment rythmique, comprise entre deux accents, de même qu'un pas de la marche est compris entre le moment où le pied quitte la terre et celui où il s'y pose de nouveau. Ici, le second accent est remplacé par un silence. Pour que même dans ce cas nous conservions notre pas vocal, au moins à peu près, il faut que nous l'ayons bien dans le sang ou pour mieux dire dans les moelles.

§ 114. Si nous prenons pour point de départ la durée la plus brève de la syllabe, c'est-à-dire celle qu'elle présente dans les segments trissyllabiques, nous dirons qu'il y a dans les dissyllabiques et surtout dans les monosyllabiques allongement de l'accentuée (*a*) ou de l'inaccentuée (*b*) (2). Dans

(1) Cp. Rousselot, *Principes*, I, p. 71 : « Les trois premiers tours du cylindre sont irréguliers, en raison de l'inertie des rouages ».

(2) Cp. § 109, 1°, et 110, 2°.

le second cas, surtout, il s'étend aux consonnes, à [*nm*] dans *barren mountain tracts*, à [*df*] dans *withered features* (1).

C'est plutôt la durée moyenne qu'il faut prendre comme norme, celle de la syllabe dans les segments dissyllabiques : il y a allongement dans les monosyllabiques et abrégement dans les trissyllabiques. Si nous comparons *saucily* à *saucy*, nous remarquerons que l'abrégement porte surtout sur l'inaccentuée [*ı*(*l*)], qui s'abrège de moitié, tandis que l'accentuée [ˈ*sɔ·s*] ne perd qu'un quart de sa durée (2). Dans les groupes lourds, aussi, l'abrégement porte moins sur l'accentuée que sur la syllabe suivante (3). Cette différence de traitement tient au rapport qui existe entre l'accent et la durée (v. § 103 et 110).

F. — ABRÉGEMENT RYTHMIQUE.

§ 115. Si ces abrégements s'imposent déjà dans des segments et même dans des mots isolés, où rien ne s'oppose pourtant à la conservation du tempo normal que l'allure particulière de notre pas vocal individuel, on comprend qu'ils soient plus inévitables et plus marqués dans le corps des phrases, où la prononciation ne saurait prolonger un segment sans une interruption brusque et voulue du pas adopté. Aussi se traduisent-ils souvent, dans l'histoire des langues, par des changements de quantité et des suppressions de voyelles, c'est-à-dire de syllabes. Il y en a de nombreux exemples ; il y en aurait davantage encore si l'analogie et l'influence de l'orthographe n'étaient pas intervenues (4).

1° (*a* et *b*). — L'inaccentuée médiane tend à disparaître dans les mots ou groupes trissyllabiques, surtout dans ceux de la forme *a*, c'est-à-dire après une accentuée longue — parce que ● ● ● diffère plus de ● ● que ● ● ●. C'est ce que montre la phonétique du vieil anglais et du moyen anglais (5), aussi bien que celle des langues de même famille, vieux haut-allemand (6) et vieux norrois (7). Les exemples abondent en anglais moderne :

α. — [*ı*] s'est subordonné à la voyelle suivante ou uni à la consonne précédente (v. § 56) : *glorious* [ˈ*glɔːrıəs*], *period*, *righteous* ; *Christian*

(1) Constaté par des expériences (v. IIIe Partie, Livre II).

(2) V. IIIe Partie, § 86 *d*.

(3) Vérifié (v. IIIe Partie, Livre I).

(4) Il y a longtemps qu'on a remarqué ces divers phénomènes d'abrégement, mais sans en voir la cause rythmique. Je l'ai indiquée dans ma communication à la Société de Linguistique. Depuis, M. Jespersen l'a signalée dans sa *Fonetik* (p. 380) et M. Minor dans sa *Neuhochdeutsche Metrik*.

(5) V. Bülbring, *Altenglisches Elementarbuch*, I, Heidelberg, 1902, § 433.

(6) V. Braune, *Althochdeutsche Grammatik*, 2e éd., Halle, 1891, § 66, etc. — Seulement dans les formes telles que *hōrta*, *gihōrtēr*, mais non dans *nerita*, *gineritēr*. On sait que ces derniers mots ont fini par se syncoper aussi (*nährte*, *genährt*).

(7) V. Kahle, *Altisländisches Elementarbuch*, Heidelberg, 1896, § 144 ; Noreen, *Altnordische Grammatik*, I, Halle, 1903, § 145 B et suiv.

['*kristĭən*, '*kristʃən*], *nation* ['*neiʃən*] (1), *soldier* ['*soŭldʒə*]; *happier* ['*hæpɪe*, '*hæpĭə*], *lovelier* ['*lʌvlɪə*, '*lʌvlĭə*] (2), *many a fellow* ['*menɪ ə* '*felöŭ*, '*menĭ ə* '*felöŭ*].

3. — La voyelle de l'inaccentuée médiane est tombée dans la prononciation ordinaire des mots fréquents, surtout des noms propres, où l'analogie ne pouvait guère aider à la conserver : *Grosvenor*, ['*groŭvnə*], *Worcester* ['*wustə*], *Cirencester* ['*sisɪtə*], *Marlborough* ['*ma:lbrə*], *Cholmondeley* ['*tʃʌmlɪ*], *Pontefract* ['*pʌmfrɪt*], *Marjoribanks* ['*ma:tʃbæŋks*], *Cavendish* ['*kændɪʃ*] (3) ; *curtsy* (de *courtesy*), *business* ['*biznɪs*], *every* ['*evrɪ*], *several* ['*sevrəl*], *venison* ['*venzn*], *medecine* [*med*(*ə*)*sɪn*], *favourite* ['*feĭvrɪt*], *sovereign* ['*sɔvrɪn*], *different* [*difrənt*], *moderate* ['*mɔdrɪt*], *nursery rhymes* ['*nə:s*(*ə*)*rɪ* ˌ*raĭmz*], *dictionary* ['*dikʃənrɪ*], *melancholy* ['*melənklɪ*], *history* ['*histrɪ*], *necessary* ['*nesəsrɪ*], *extraordinary* [*ɪk*'*strɔ:dnrɪ*], *literally*, ['*litrəlɪ*], *batchelor* ['*bætʃlə*], *chancellor* ['*tʃa:nslə*], *halfpenny* ['*heipnɪ*], *reasonable* ['*rijznəbl*], *gardener* ['*ga:dnə*], *emperor* ['*emprə*] (cp. *empress*), *dangerous* ['*deĭnʒrəs*], *interest* ['*intrɪst*], *raspberries* ['*ra:zbrɪz*], *entering* ['*entrɪŋ*] (cp. *entrance*), *wondering* ['*wʌndrɪŋ*] (cp. *wondrous*), *opening* ['*oŭpnɪŋ*], *open it a minute* ['*oŭpn ɪt ə* '*minɪt*], etc. (v. § 54, 55). Miss Soames admet des prononciations telles que *usual* ['*juwʒwəl*], *following* ['*fɔlwɪŋ*], *influence* ['*inflwəns*] (*l. c.* p. 83). M. Sweet transcrit *comfortable* ['*kʌmftəbl*]. Il n'y a pas que 'Arry à prononcer : *the gov'nor's awf'ly nice*. On sait que *is, has, not, am, had, will, shall, would*, etc. s'abrègent presque toujours en *'s*, *'s*, *n't*, *'m*, *'d*, *'ll*, [*fl*, *fl*], *'d*, etc. L'influence de l'orthographe et de l'école ont fait disparaître dans la lecture et même dans la conversation beaucoup de syncopes qui étaient de règle au XVIIIe siècle (v. § 58 et cp. § 59).

Rem. — L'abrégement se produit aussi dans les formes dissyllabiques, parce qu'elles figurent souvent dans des groupes de trois ou quatre syllabes; nous venons d'en voir des exemples pour *open, many*, etc. C'est ainsi qu'en anglais moderne le [*ë*, *ə*] de toutes les terminaisons a disparu : *names* ['*na:mëz*] > ['*na:mz*]... > ['*neĭmz*], etc. Cp. *nature* [*na:'ty:rë* >... ['*neĭtĭə*, *neĭtʃə*].

2° (*a*). — La voyelle accentuée s'est abrégée (ou bien, plus rarement, elle ne s'est pas allongée comme dans les formes plus brèves) ; cet abrégement s'est surtout produit avant plusieurs consonnes (4). Ex. : *nation* ['*neĭʃən*], mais *national* ['*næʃənəl*] ; *nature* ['*neitʃə*], mais *natural* ['*nætʃərəl*] ; *rail* ['*reĭl*], mais *raillery* ['*rælərɪ*] ; *tyrant* ['*taĭərənt*], mais *tyranny* ['*tirənɪ*] ; *wild* ['*waĭld*], mais *wilderness* ['*wildənɪs*] ; *holy* ['*hoŭlɪ*], mais *holiday* ['*hɔlɪdɪ*] ; *hero* ['*hiəröŭ*], mais *heroine* ['*heröɪn*] ; *penal* ['*pijn*(*ə*)*l*], mais *penalty* ['*penltɪ*]. L'abrégement s'est aussi produit dans des mots de

(1) Pour se rendre compte de l'abrégement considérable de tels mots, il faut partir de la prononciation de Chaucer : [*nɑ:si'u:n*, *na:si'u:n*].

(2) Cp. Miss Soames (qui est pourtant plutôt conservatrice), *l. c.*, p. 83.

(3) On sait que *England* vient de *Englaland* (v. Sweet, *N. Engl. Gramm.*, I, p. 281).

(4) V. § 108, 112, Rem.

deux syllabes, parce qu'il leur arrive souvent de figurer dans des groupes trissyllabiques : *know* ['noŭ], mais *knowledge* ['nɔlidʒ], *sore* ['sɔ̆ə], mais *sorry* ['sɔri] ; *zeal* ['zijl], mais *zealous* ['zeləs] (1).

Rem. I. — Dans les mots d'origine étrangère où l'accent tombe en anglais sur l'antépénultième, la voyelle accentuée est brève, comme dans *geography* [dʒi'ɔgrəfi], à moins qu'elle ne précède une autre voyelle, et dans ce dernier cas elle n'est longue qu'en apparence (cp. § 108, 1° et 2°).

Rem. II. — L'abrégement remonte souvent au vieil anglais : *bless*, de *bletsian*, *bledsian* dans le *Psautier Mercien* (Ms. Cotton. Vespasian A. I.), mais encore *giblǣdsia* dans le *Rituel de Durham* (< *[blo:diso:jan]) ; *brambles*, de *bræm(b)las*, auprès de *brǣmlas* (2) ; *met* < *mette* (aussi *gemitte*) < *mētte* < *mœtte* (3). L'abrégement ne se présente guère que dans les syllabes où la voyelle longue est suivie de plusieurs consonnes (v. § 108, 11°, *Rem.*). Mais il peut gagner par analogie des formes où la voyelle est suivie d'une seule consonne, par exemple *moddor* « mère », à côté de *mōdor*, à cause de *mōdra*, etc. > *mod(d)ra*, etc. — *Severn*, *ever*, *mother*, etc. (§ 106), s'expliquent surtout par l'abrégement rythmique.

3° (*c*). — Dans les groupes lourds de deux syllabes, l'abrégement a pour double but de les réduire à la durée des segments moyens (*a*) de deux syllabes et de leur permettre de figurer sans difficulté dans les segments trissyllabiques. Aussi est-il assez marqué.

α. — Comme il se produit surtout dans ces derniers et qu'il porte surtout sur la syllabe la moins forte, il ne peut guère frapper l'accentuée seule. On en trouve pourtant quelques exemples : *forehead* ['fɔred, fɔrid] ; *husting*, du vieux norrois *hūsþing*; *Essex*, de *Ēastseaxe*; etc.

Rem. — Il y en a de nombreux en vieil anglais : *samcucu* « à demi-vivant » (4) ; *enlefan*, auprès de *ānleofan* « onze » (5) ; *hlammæsse* > *Lammas* « fête du pain », de *hlafmæsse* ; *wimman* > *woman*, de *wīfman*; *fiffalde* « papillon » (encore *fifaldæ* dans les *Gloses d'Epinal*) ; *orrettan* « combattre », de *ōrettan* < *[orhaĭtĭan] (6) ; et même northumbrien *sleppende*, de *slēpende*, « dormant ». L'abrégement a surtout lieu dans les syllabes lourdes (voyelle longue suivie de plusieurs consonnes) : dans les autres cas il n'est que partiel, la consonne s'allongeant sans doute un peu pendant que la voyelle s'abrège. Quand l'accent secondaire restait assez fort, par suite de la conscience que l'on conservait de la composition, il arrivait

(1) Cp. p. 76, note 2. C'est ainsi que *lēctum* ['le:ktũ] « lu », s'est confondu avec *lectum* ['lektũ] « lit ». — En anglais, la voyelle accentuée s'est même abrégée dans certains monosyllabes, surtout avant *d*, *k*, etc., par exemple dans *rod*, doublet de *rood*, *blood* et *good* ; pour le timbre, qui indique la date approximative de l'abrègement, voir p. 74, note 2. Ces mots se sont d'abord abrégés dans le corps des phrases ; cp. *is*, *am*, *will*, qui s'abrègent en *'s*, *'m*, *'l* dans le corps des phrases, mais non avant un silence.

(2) Cp. vieux haut-allemand *bramberi*, *bramo* et vieil anglais *brom* > *broom* : c'est de ce mot *brām-* que vient *framboise*.

(3) Cp. *moot*, dans *a moot point*, etc.

(4) Cp. vieux saxon *sāmquik*, vieux haut-allemand *sāmiquëk*, etc.

(5) Cp. gotique *ainlif*, vieux haut-allemand *einlif*, etc.

(6) Cp. gotique *ushaitan* « provoquer au combat » (allemand « herausfordern »).

au contraire que l'accentuée brève s'allongeait : *twecge* « à double tranchant » (1). Il est probable que le mot formait alors deux segments rythmiques, sinon toujours, du moins parfois.

β. — Abrégement de la syllabe mi-accentuée : *Kingston*, cp. *town ; Oxford* ['ɔksfəd], cp. *ford* ['fɔ:d] ; *kingdom*, cp. *doom ; Clapham*, *Brougham* ['bruwm], cp. *home ; Bournemouth* ['bɔ:nməþ], cp. *mouth* [maĭþ] ; *Sunday* ['sʌndı], cp. *day ; daisy*, cp. *eye ; starboard* ['sta:bəd], *cupboard* ['kʌbəd], cp. *board* [bɔ̆:d] ; *walrus*, cp. *horse*.

γ. — Abrégement des deux syllabes : *breakfast* ['brekfəst], cp. *break* [breĭk] et *fast* ['fa:st] ; *twopence* ['tʌp(ə)ns], cp. *two* ['tuw] et *pence* ['pens] ; *threepence* ['þrep(ə)ns], cp. *three* ['þrij] ; *Christmas* ['krisməs], cp. *Christ* [kraıst] et *mass* ['mæs:, 'ma:s] ; *Michaelmas* ['miklməs], cp. *Michael* ['maĭkl] ; *grindstone* ['grinstən], cp. *grind* ['graınd] et *stone* ['stoŭn] ; *grundsel* ['grʌnsl], cp. *ground* ['graŭnd] et *swallow(er)* ; *Monday* ['mʌndı], cp. *moon* ['muwn] et *day* [deĭ] ; *waistcoat* ['weskət, 'weĭstkoŭt] ; *Bradford* ['brædfəd], cp. *broad* ['brɔ:d] et *ford* ['fɔ:d] ; *Suffolk* ['sʌfək], cp. *south* ['saŭþ] et *folk* ['foŭk].

Conclusion.

§ 116. Quand l'abrégement porte sur une inaccentuée, on peut l'expliquer en partie par l'influence de l'accent ou plutôt du manque d'accent (v. § 105). Mais quand il porte sur l'accentuée, rien ne peut nous le faire comprendre que la compression des syllabes dans les segments rythmiques qui en contiennent de plus nombreuses ou de plus longues que le segment normal (2).

La réduction et la suppression des inaccentuées se sont surtout produites aux époques de grande activité : comparez l'abrégement considérable des mots en scandinave du temps des vikings à leur invariabilité en islandais depuis plus de sept siècles (3). L'anglais, parlé par un peuple énergique et remuant entre tous, s'est transformé avec beaucoup plus de rapidité que l'allemand. Le redoublement de l'activité se manifeste dans la prononciation par une accélération du pas vocal, qui favorise l'abrégement, surtout quand elle se combine avec une accentuation inégale et forte (v. § 62).

§ 117. Cet abrégement prouve qu'il y a en prose une recherche inconsciente de l'isochronisme. Il prouve surtout que cet isochronisme n'est pas difficile à réaliser complètement dans le vers : une langue qui abrège et même supprime les syllabes avec autant d'aisance que l'anglais, se plie évi-

(1) Cp. vieux haut allemand *zwiski*.

(2) L'abrégement de l'accentuée est presque de règle en danois dans les mots composés, où il est rendu encore plus sensible par la disparition du *Stød*. *Smaapige* ['småphi:ə] « petite fille », cp. *smaa* ['smɔ:] et *Pige* ['phi:ə] ; *Sypige* ['syphi:ə] « couturière », cp. *sy* ['sy:] « coudre ». Il y en a deux ou trois exemples en allemand moderne : *vierzig* ['firtsiç], cp. *vier* ['fi:r] ; *Viertel* ['firtl], cp. *vier Teile* ['thaĭlə] ; *Vorteil* ['forthaĭl], *vorwärts* ['forwɛrts], cp. *vor* ['fo:r] ; etc.

(3) Les syncopes, etc. se sont produites en vieux norrois entre 650 et 950 (v. Noreen, *l. c.*, § 145, et Kahle, *l. c.*, § 1-4). Depuis le XIIe siècle, la prononciation de l'islandais ne s'est guère modifiée que par des changements d'articulation.

demment sans la moindre gêne aux légères compressions que le rythme peut imposer dans les vers aux segments lourds de deux ou trois syllabes (*c*) et aux segments moyens ou légers de trois syllabes (*a* et *b*) (1).

G. — RAPPORTS DE DURÉE ENTRE SYLLABES.

§ 118. Le rapport de durée entre les syllabes d'un même segment n'est pas aussi simple que 2 : 1 ou 1 : 2. Il n'en était pas autrement chez les Grecs et les Romains : quand leurs métriciens enseignent qu'une longue vaut deux brèves, ils parlent de la durée que le rythme du chant et de la poésie imposait en principe aux syllabes. C'est exactement comme quand nous disons qu'une noire vaut deux croches : cela ne signifie aucunement que la syllabe chantée sur la noire dure en prose deux fois autant que chacune des deux syllabes attribuées aux croches. Il ne faut pourtant pas non plus se figurer que les syllabes d'un même segment rythmique présentent des rapports compliqués et par conséquent difficiles à saisir. Ces rapports varient, il est vrai, chez les différents individus, suivant la finesse de leur sens du rythme et la souplesse de leurs organes ; ils varient aussi dans les différentes langues. Plus ils sont simples, plus la prononciation est agréable et produit d'effet sur l'auditeur. En moyenne, ils le sont beaucoup plus qu'on ne le croirait d'abord. Ce qui distingue le vers de la prose, ce n'est pas surtout le rythme, c'est bien plutôt le mètre, c'est-à-dire la forme des segments rythmiques et leurs combinaisons (2). Et puis, l'isochronisme n'est parfait nulle part, même dans le chant (3).

§ 119. Dans le segment normal de l'anglais, celui de deux syllabes, l'accentuée longue est un peu plus longue que l'inaccentuée, l'accentuée brève un peu plus brève (4) ; on peut donc dire qu'en moyenne elles sont égales. En tout cas, il n'est pas malaisé de simplifier ces rapports dans la poésie et dans le chant ; comme ils tiennent à peu près le milieu entre 2 : 1 (ou 1 : 2) et 1 : 1, rien n'est plus facile que de les rapprocher de l'un ou de l'autre (5).

§ 120. La diction poétique et surtout le chant prolongent la durée des syllabes. Les pauses temporelles (v. § 111) y sont aussi plus considérables ; on n'a qu'à se rappeler la première chanson venue pour constater que les phrases musicales, surtout la dernière, se terminent sur des notes longues. Si la poésie et surtout le chant ralentissent ainsi le tempo, c'est en partie afin de pouvoir mieux régulariser et mieux marquer les rapports des syllabes

(1) Je parle toujours en général, sans rien vouloir préjuger de la nature du rythme poétique en anglais.

(2) Cp. la poésie grecque et la poésie latine.

(3) Constaté par des expériences (v. III[e] Partie, Livre II).

(4) *Ib.*, Livre I. — Il semble que le rapport ordinaire entre accentuée longue et inaccentuée brève est à peu près 1 1/2 : 1, c'est-à-dire 3 : 2 (rapport sescuple ou sesquialtère).

(5) C'est à bon escient que je dis *rapprocher* : même dans le chant le plus parfait, il n'y a jamais qu'une approximation plus ou moins grande (v. III[e] Partie, Livre *II*).

entre elles au point de vue de la durée. L'effet du rythme en est d'autant plus puissant (cp. § 118). L'allongement porte presque uniquement sur les voyelles, en particulier sur les voyelles accentuées, dont le timbre est plus net et plus sonore que celui des voyelles inaccentuées.

II. — DURÉE EXPRESSIVE.

§ 121. Dans tout ce qui précède, je n'ai guère étudié la durée qu'au point de vue grammatical : j'en ai signalé les variations mécaniques, celles qui dépendent de la quantité et du rythme. Mais elle peut devenir par elle même expressive. Par suite de la dépendance physiologique qu'il y a entre l'intensité et la durée (v. § 110), on ralentit naturellement le tempo quand on renforce la voix. C'est pour cette raison, entre autres, qu'on parle moins vite en public que dans l'intimité. Il en est de même quand on veut insister sur un mot, un groupe de mots ou une phrase. On peut donc appliquer ici tout ce que j'ai dit de l'intensité moyenne (v. § 95) et de l'accentuation (v. § 96, 97). Quelquefois, pourtant, il y a opposition entre l'intensité et la durée ; les émotions tendres nous font ralentir le débit en même temps qu'elles en tempèrent l'énergie ; la tristesse, le découragement, encore davantage. Une passion violente, par l'excès d'activité qu'elle met en jeu dans tout l'organisme, entraîne une accélération en même temps qu'un renforcement de la voix (1). Vives ou tendres, les émotions mettent une mesure plus harmonieuse dans la durée des syllabes que la causerie indifférente, c'est-à-dire des rapports plus simples. L'hésitation, la crainte, le découragement les laissent aller au hasard, compliqués et confus. Dans le désordre d'un sentiment poussé au paroxysme, c'est le chaos — sublime ou ridicule. Une colère froide, cependant, et une haine concentrée s'expriment avec une lenteur mesurée. Toutes ces différences s'expliquent par l'action de la sensibilité sur le tonus musculaire et sur la coordination des mouvements phonateurs (2).

(1) Cp. p. 65, note 3.
(2) Cp. § 34.

CHAPITRE V

L'INTONATION

A. — DÉFINITION.

§ 122. Il est évident qu'un son quelconque a une hauteur déterminée, simple ou complexe. Les syllabes et les phonèmes se prononcent donc forcément chacun sur une note ou sur plusieurs. C'est là ce qu'on appelle intonation. L'intonation varie sans cesse. Nous « chantons » tous plus ou moins en parlant — beaucoup, par exemple, en français. Nous ne nous en rendons pas compte, parce que la mélodie de notre langue est pour nous toute naturelle, nécessaire même. Ce que nous remarquons, ce sont les infractions à cette mélodie que commettent certains provinciaux et la plupart des étrangers. Nous trouvons qu'ils chantent, parce qu'ils chantent autrement que nous. Tel idiome nous paraît chantant où l'on chante moins que dans le nôtre.

La « mélodie » du langage ordinaire ne saurait pourtant se comparer au chant véritable. Elle ignore la carrure des phrases. Elle module à travers des modes probablement très variés. Les intervalles sont peu considérables, en général (1), et ils nous échappent parce que nous passons presque toujours de l'un à l'autre par degrés presque insensibles, par des glissés et des portamentos (2). En outre, nous ne maintenons presque jamais un

(1) Quand on parle naturellement, s'il faut en croire M. Lermoyez, l'échelle est de deux à trois notes ; chez les « méridionaux et gens à l'élocution ondulante et colorée » l'étendue est d'une quinte et pas plus. V. Lermoyez, *Étude expérimentale sur la phonation*, Paris, 1886, p. 128. — Les intervalles peuvent être plus considérables, même chez les gens du nord ; je l'ai constaté par des expériences (v. IIIe Partie, Livres II et III).

(2) Cp. : Τὴν μὲν οὖν συνεχῆ [sc. κίνησιν] λογικὴν εἶναί φαμεν (Aristoxène, *Harm.*, éd. Meibom, p. 12). — Τὸ συνεχὲς καθ' ὃ ὁμιλοῦμέν τε ἀλλήλοις καὶ ἀναγιγνώσκομεν, οὐδὲν ἡμᾶς ἀναγκάζον ἐμφανεῖς τὰς τῶν φθόγγων τάσεις καὶ διακεκριμένας ἀπ' ἀλλήλων ποιεῖν (Nicomach. Ger. *Enchir. harm.*, éd. Jan, *Musici scriptores graeci*, Leipzig, 1895, p. 239). — Ταῦτα δὲ θεωρεῖται ἐν φωνῆς ποιότητι, ἧς κινήσεις εἰσὶ δύο, ἡ μὲν συνεχής τε καὶ λογικὴ καλουμένη, ἡ δὲ διαστηματική τε καὶ μελῳδική (Cleonides, *Isagoge*, éd. Jan, *l. c.*, p. 180 ; j'ai corrigé deux fautes d'impression, ταὶ, pour καὶ, et καὶμελῳ δική). — Même dans le chant, les *sauts* véritables sont bien rares : mais les glissés sont si rapides et si peu accentués qu'ils disparaissent.

son à la même hauteur, la voix ne cesse presque jamais de monter et de descendre (1). Aussi est-il presque impossible de noter la mélodie d'une phrase : il nous faudrait plus d'intervalles que n'en connaît notre musique ; même le quart de ton de la musique grecque (δίεσις), avec ses multiples, n'y suffirait pas (2). La brièveté des notes empêche souvent de les bien saisir (3).

Il en est ainsi dans le langage ordinaire. Mais sous l'influence d'une émotion vive les intervalles deviennent plus considérables et plus francs, les sons conservent mieux chacun une même hauteur (4). C'est ce qui se passe également quand nous parlons avec une certaine emphase, quand nous déclamons, quand nous lisons des vers, quand nous prononçons un discours (5). Certains orateurs ont une mélopée caractéristique, les uns variée, d'autres monotone et endormante — dans ce sens-là aussi on dit que les derniers psalmodient. Même dans le parler de tous les jours, il y a sous ce rapport des différences individuelles. Il y en a de nationales, plus grandes encore. En français, on se rapproche beaucoup du chant : les intervalles sont marqués, à tous les égards, et la hauteur de chaque son reste assez uniforme. C'est l'inverse en anglais : la mélodie est « agrémentée » de glissés, d'arpèges, d'appogiatures, d'acciacatures, de mordenti et de gruppetti si variés et si nombreux qu'elle s'y noie (6). Entre les différentes langues, d'ailleurs, il n'y a que des différences de degré. Dans toutes, si chantantes soient-elles, les variations de la hauteur ne constituent qu'une esquisse de mélodie, et on ne saurait l'assimiler au chant. Aussi ne faut-il pas se méprendre sur la nature réelle de ce que je suis bien forcé d'appeler mélodie ou musique du langage, faute d'autres termes, ni sur la valeur des expressions que j'emprunte pour la même raison à la terminologie musicale.

L'intonation a pourtant ceci de commun avec le chant, qu'elle est surtout expressive. Mais elle a aussi un rôle purement grammatical. C'est à ce point de vue que je vais d'abord l'étudier.

(1) Cp. : ἐν τῷ διαλέγεσθαι φεύγομεν τὸ ἱστάναι τὴν φωνήν (Aristoxène, *l. c.*, p. 26). V. aussi p. 88, note 2, Nicomach. Ger. — Même dans le chant, comme je l'ai constaté (v. IIIe Partie, Livre II), la voix oscille toujours plus ou moins autour de la hauteur juste.

(2) M. Saran a imaginé une manière ingénieuse d'indiquer, avec notre portée de cinq lignes, jusqu'au neuvième de ton (v. *Melodik und Rhythmik der 'Zueignung' Goethes*, Halle, 1903, p. 8).

(3) Cp. : A succession of tones can be heard when each lasts at least 0,03s [s = seconde] (Scripture, *l. c.*, p. 109).

(4) A la phrase citée dans la note 1, Aristoxène ajoute : ἂν γὰρ διὰ πάθος ποτὲ εἰς τοιαύτην κίνησιν ἀναγκασθῶμεν ἐλθεῖν. — Cp. : The language of tones is most perfectly *developed* [en anglais] when the feelings are excited, and the speaker is free from all restraint (Bell, *The Elocutionary Manual*, 3e éd., Londres, 1859, p. 73). — La passion exaspérée produit plutôt l'effet contraire : elle efface tout vestige de rythme et d'intervalles réguliers, elle crie (cp. § 121). Mais les émotions vives régularisent la mélodie du langage.

(5) Cp. : « La conversation ordinaire n'enjambe jamais une octave ; une pareille modulation appartient au langage déclamatoire des orateurs ou des tragédiens ; mais ce n'est plus là la parole, c'est une variété de chant parlé d'une hauteur sciemment artificielle » (Lermoyez, *l. c.*, p. 128). — Pourquoi *artificielle ?*

(6) Telle est l'opinion de M. Storm (concernant le français et l'anglais, *l. c.*, p. 214 et suiv.).

B. — HAUTEUR RELATIVE DE L'INTONATION.

a. Définition de la hauteur.

§ 123. Ce terme de hauteur est consacré par l'usage. Mais il prête à des méprises, qu'il importe d'écarter. Sous ce nom on confond souvent la force du son avec l'acuité. « Parler haut » se prend dans les deux sens. Ce n'est pas tout. Le son n'est en réalité ni haut ni bas, comme nous nous le figurons volontiers : il est simplement plus ou moins aigu, plus ou moins grave. Pour les Grecs — dans les premiers temps du moins — les sons aigus étaient bas, les sons graves étaient hauts (1) ; aussi la note fondamentale de leur gamme, la plus grave, s'appelait-elle *hypate* (ὑπάτη), c'est-à-dire « la plus haute ». Quand on fonde une théorie sur cette illusion que les sons montent et descendent pour de bon, on raisonne à faux (2). Il n'y a qu'un fait de certain : plus un son est aigu, plus il traduit et communique d'excitation, parce qu'il accroît d'autant l'activité de l'organe vocal et de l'organe auditif. En effet, l'acuité des sons, la hauteur, est proportionnelle à la fréquence des vibrations sonores (3).

b. Accent et intonation (4).

§ 124. Les vibrations sont d'autant plus fréquentes, le son d'autant plus aigu, que les cordes vocales sont plus tendues par les muscles du larynx (5) : c'est là ce qu'on a appelé *tension active*. Mais il y a aussi une *tension passive* sous la pression de l'air expiré : plus le souffle est fort, plus il les

(1) V. Jan, *Mus. Script.*, p. 143 et suiv. On a dit qu'il en était de même chez les Chinois : il paraît que c'est faux (v. H. Riemann, *Les éléments de l'esthétique musicale*, trad. par George Humbert, Paris, 1906, p. 43 et suiv.).

(2) Comme M. Mathis Lussy, dans différents passages de ses livres (*Expression musicale*, Paris, 1874, p. 117, etc.).

(3) Encore n'y a-t-il pas un rapport proportionnel simple, mais un rapport logarithmique : les différences de hauteur correspondent aux rapports géométriques des fréquences, une différence d'un ton majeur, par exemple, au rapport 9/8. — L'accroissement de la tension des cordes vocales, d'où provient l'augmentation de l'acuité, implique un accroissement proportionnel dans la sensation de l'effort ; c'est l'inverse quand l'acuité diminue. Il en est de même des mouvements ascendants ou descendants qui accompagnent la phonation et surtout le chant, mouvements des bras, des épaules, etc. De là peut-être l'emploi à peu près général de haut pour aigu et de bas pour grave.

(4) Il importe peu pour mon exposé que les ligaments vocaux fonctionnent comme des cordes (rubans, membranes), comme les trous d'une sirène, ou même comme l'orifice d'un appeau (v. p. 13, note 2).

(5) Plus exactement, les muscles thyro-aryténoïdiens (cp. Rousselot, *Principes*, I, p. 258). — La tension des cordes vocales peut, d'ailleurs, être produite par l'écartement de leurs points d'attache sur les cartilages du gosier, par le raccourcissemeet des fibres musculaires qu'elles contiennent et par une modification dans l'épaisseur de ces fibres (cp. Helmholtz, *l. c.*, p. 133). Ce n'est sans doute pas la même partie des cordes qui vibre dans les différents registres (cp. Rousselot, *Principes*, I, p. 257.

tend (1). L'accent augmente par conséquent la hauteur de l'intonation par une tension passive (2). D'autre part, « à mesure que les cordes vocales se tendent, elles exigent un courant d'air plus fort » (3) : la hauteur de l'intonation entraîne par suite un accroissement d'intensité. Il semble donc bien que plus une syllabe est forte, plus elle doive être aiguë, et réciproquement. En fait, dans le langage ordinaire et en musique, la *marche ascendante* de la mélodie est en général accompagnée d'un crescendo, et inversement (4). Ce phénomène explique la confusion qui se fait couramment entre l'intensité et l'acuité sous le nom de hauteur (v. § 123). Il explique aussi comment l'intonation fixe ou accent mélodique de certaines langues, telles que le grec et le latin, a pu se changer par degrés en accent (d'intensité), si bien que le nom d'accent, qui désignait d'abord l'intonation fixe, en restant attaché aux mêmes syllabes, a pris le sens actuel d'accroissement d'intensité (5). En anglais, comme en allemand et en français (6), les syllabes accentuées sont pour la même raison plus aiguës que les inaccentuées, aussi parce que l'articulation plus molle de celle-ci, surtout en allemand et en anglais, amène une détente des cordes vocales. On peut dire que d'ordinaire la hauteur d'une syllabe dépend de son accentuation. Mais d'ordinaire seulement : les muscles tenseurs du larynx peuvent se détendre proportionnellement à la pression de l'air expiré, la tension active diminuer à mesure qu'augmente la tension passive. C'est là ce que Müller a nommé *compensation vocale* (7). Il en résulte que la hauteur de l'intonation n'est pas toujours d'accord avec l'accent. Les inaccentuées peuvent même être plus aiguës que les accentuées. C'est l'habitude en anglais, semble-t-il, dans les groupes inaccentuée + accentuée à la fin des phrases affirmatives (8). Ailleurs, au

(1) Lermoyez, *l. c.*, p. 73.

(2) Quand l'accent est dû à une fermeture plus énergique de la glotte, la contraction des muscles entraîne directement, ou par extension spontanée de la contraction aux muscles voisins, une tension plus grande des cordes vocales. L'effet est donc le même au point de vue de la hauteur.

(3) Lermoyez, *l. c.*, p. 82. — Cp. note 2.

(4) Il n'y a donc là qu'un simple phénomène physiologique, et M. Lussy raisonne encore à faux quand il veut l'expliquer par des raisons de haute philosophie (*l. c.*). — C'est même presque un phénomène purement physique : « Les flûtes et les tuyaux d'orgue ne peuvent généralement modifier beaucoup l'intensité sans changer en même temps la hauteur » (Helmholtz, *l. c.*, p. 261).

(5) Servius (Keil, IV, p. 426) et Pompeius (*ib.*, V, p. 126 et suiv.) nous apprennent que de leur temps la syllabe accentuée du latin *plus sonat*. Ils n'en conservent pas moins le nom *accentus*, sans se douter probablement qu'autrefois cette syllabe ne sonnait pas sensiblement plus fort, mais bien plus haut.

(6) Cp., pour le français, Rousselot-Laclotte, *Précis*, p. 93.

(7) Müller, *Uber die Compensation*, etc., Berlin, 1839. Cette expression est empruntée à la musique instrumentale. — La compensation vocale se présente encore sous une autre forme : « Inversement, on peut dire que, pour faire croître la hauteur de la voix, sans en modifier l'intensité, à une contraction plus grande des muscles tenseurs des cordes vocales doit s'associer un abaissement moins rapide du thorax » (Roudet, *La Parole*, 1900, p. 214).

(8) Il y a même en général une montée sensible sur l'inaccentuée. V. IIIe Partie, Livre II et III, et cp. Scripture, *l. c.*, p. 511. Il n'en est pas autrement en français (v. Rousselot-Laclotte, *ib.*). Mais ce n'est pas une règle universelle. En danois, d'après M. Jerndorff, la pénultième inaccentuée de la phrase est plus grave que l'accentuée finale (v. [illegible], Copenhague, 1897, p. [illegible]).

contraire, la hauteur de l'intonation se règle à peu près sur l'intensité de l'accent (1).

C. — FORMES DE L'INTONATION.

a. Définitions.

§ 125. L'intonation est si instable en anglais qu'il est difficile d'en préciser les formes. Il sera utile de prendre un terme de comparaison dans d'autres langues, plus régulières à cet égard. A côté de l'accent (= accent d'intensité), et réglée par l'accent, le norvégien emploie dans les mots une *intonation fixe* (= accent mélodique ou *ton*). C'est seulement par cette intonation fixe et par la forme de l'accent que *tomten* « l'emplacement » et *tomten* « le lutin » diffèrent dans la prononciation (2). Dans le premier, en partant d'une note grave, la voix monte du commencement jusqu'à la fin, d'une tierce ou d'une quarte environ ; dans le second, en partant d'une hauteur moyenne, la voix descend d'une tierce à peu près et remonte ensuite brusquement d'environ une quarte. Nous pouvons le représenter en inclinant la barre de l'accent de manière à indiquer la marche ascendante |ˊ| ou descendante-ascendante |ˇ| de l'intonation : *tomten* |ˊ*tomtn̩*, ˇ*tomtn̩*|. En suédois, l'intonation du second mot est à peu près la même (3) ; mais celle du premier est descendante : |ˋ*tomtn̩*| (4). Nous savons qu'en grec ancien il existait quelque chose d'analogue. Il y avait plusieurs formes d'intonation fixe, ou προσῳδίαι, indiquées dans nos textes par des « accents ». Sur les syllabes brèves marquées de l'accent aigu, la voix montait d'environ une quinte par un intervalle franc (5) : ἀγαθός |*aga'thos*| (προσῳδία ὀξεῖα). Sur les syllabes longues marquées du même accent, elle descendait et remontait : ἥρως |ˇ*hɛːrɔːs*| (πρ. ἀνακεκλασμένη ou ἀντανακλωμένη). Sur les syllabes marquées de l'accent circonflexe, elle montait et redescendait : Μοῦσα

(1) Il ne s'agit toujours que de l'anglais. En norvégien, par exemple, c'est l'inverse : les inaccentuées sont plus aiguës que les accentuées (cp. Storm, *l. c.*, p. 245 et suiv.). — La hauteur des inaccentuées, quand la voyelle en est très brève, nous échappe jusqu'à un certain degré : pour que nous puissions distinguer la hauteur d'un son, il faut qu'il dure un minimum de temps et qu'il y ait un minimum de fréquence ; ce minimum varie suivant la finesse et le dressage de l'ouïe.

(2) Je donne la prononciation de Kristiania. Cp. Storm, *l. c.*, p. 245 et suiv.

(3) Les intervalles sont plus grands et mieux marqués. Cependant, grâce à l'autre accent, le norvégien est plus chantant que le suédois.

(4) Je donne la prononciation de Stockholm. Cp. Lyttkens et Wulff, *Svenska sprakets ljudlära*, etc., Lund, 1885. Pour l'accent simple, les auteurs indiquent la forme ascendante et n'admettent l'autre que dans l'apostrophe ; c'est là un provincialisme.

(5) Le passage connu de Denys d'Halicarnasse ne peut laisser de doute à cet égard : Διαλέκτου μὲν οὖν μέλος ἑνὶ μετρεῖται διαστήματι τῷ λεγομένῳ διὰ πέντε, ὡς ἔγγιστα (*De comp. verb.*, 76, 5). S'il s'était agi d'un glissé ordinaire, Denys n'aurait pas dit qu'il n'y avait pas d'autre intervalle en grec, où la voix montait et descendait sans cesse, au moins autant que dans nos langues du nord (cp. p. 88, note 2, et p. 89, note 1).

[^mo:sa] (πρ. περισπωμένη) (1). Nous pouvons nous en tenir là (2). Les quatre formes d'intonation que nous venons de constater nous suffiront : intonation ascendante [ʹ], intonation descendante [\`], intonation ascendante-descendante ou circonflexe [^] et intonation descendante-ascendante ou anticirconflexe [ˇ]. Les deux premières sont simples ; les deux dernières, composées (3).

b. Mots et groupes de mots.

§ 126. Il est assez difficile de déterminer quelles sont les formes d'intonation que présentent ordinairement les syllabes et les mots de la langue anglaise, où la hauteur varie tant et par degrés en général si peu sensibles. On distingue néanmoins une tendance vers certaines formes, tendance qui varie aussi avec le sens des mots et surtout la nuance de l'expression. Pour désigner ces formes, je me servirai des termes et des signes que je viens de définir, bien qu'il ne s'agisse pas d'ordinaire d'intervalles si nets ni si grands qu'en grec ancien ou même en norvégien et en suédois.

Je crois que dans les syllabes accentuées, c'est l'intonation circonflexe qui domine ; mais on trouve aussi, par ordre de fréquence, l'anticirconflexe, l'ascendante et la descendante. Quant aux inaccentuées, elles se rattachent d'ordinaire à une accentuée en prenant part à l'intonation du groupe ainsi formé. Il y a donc des *groupes mélodiques*, qui correspondent tantôt aux groupes accentuels, surtout quand il s'agit d'un même mot, tantôt aux segments rythmiques, mais parfois ni à l'un ni à l'autre. Dans ces groupes mélodiques, surtout encore dans les mots, c'est par conséquent l'intonation circonflexe qui semble dominer. Je ne saurais en dire davantage. Je n'ose appliquer à la prose les conclusions que mes expériences m'ont permis de formuler pour les vers. Je n'ai analysé à ce point de vue qu'une courte phrase de prose (4) : *It's port, porter, and punch* [*ɪt s 'pɔ:t, 'pɔ:tərən 'pʌnʃ*]. Encore l'intonation de la phrase a-t-elle modifié celle des mots et des groupes de mots (5).

(1) Pour la prononciation des lettres grecques, voir par exemple Hirt, *Handb. d. griech. Laut- und Formenlehre*, Heidelberg, 1902, p. 60 et suiv.

(2) Sur l'accentuation grecque, v. Wackernagel, *Beiträge*, Bâle, 1893. — Le chinois a un système d'intonations fixes encore plus riche. Le dialecte de Pékin, quoique l'un des plus pauvres à cet égard comme à d'autres, dispose de quatre *tons* qui servent à distinguer les mots sous le rapport du sens et de la fonction grammaticale (v. Edkins et Seidel, *l. c.*).

(3) J'emploie les signes ʹ, \`, ^ et ˇ à peu près dans le sens qu'on leur donnait chez les anciens, exactement dans celui que leur attribuait notre première notation musicale, les neumes (v. Dom Pothier, *Les Mélodies Grégoriennes*, 1880).

(4) Le choix de cette phrase a été dicté par des considérations pratiques (v. IIIe Partie, § 41, fin).

(5) Je n'ai pu utiliser les intéressantes études de M. Scripture (*l. c.*, p. 473 et suiv., 575 et suiv., planches XII, XIII et XIV, et dans *Philos. Stud.*, XIX, 1902, p. 599 et suiv.), parce qu'elles portent sur « l'anglais américain », qui ne m'est pas familier. La forme circonflexe y domine, plus encore qu'en « anglais britannique », dans les syllabes, dans les mots et dans les phrases. V. aussi Storm, *l. c.*, p. 216 et suiv., et Sievers, *Phonetik*[5], p. 242 et suiv.

C. — PHRASES.

1° *Intonation générale.*

§ 127. L'intonation générale de la phrase est d'ailleurs d'une tout autre importance que celle des syllabes ou des mots isolés : bien plus que l'accent, elle en constitue l'unité au point de vue phonétique et au point de vue du sens. Le plus souvent elle présente la forme circonflexe. Dans les simples propositions indépendantes, comme dans les phrases complexes, il semble bien qu'il y ait en général une légère montée jusque vers le milieu, ou plutôt jusque vers la fin, et ensuite une descente un peu plus rapide. On voit que l'intonation présente la même marche ordinaire que l'accentuation (v. § 81). A cause de leur influence réciproque, on peut se demander laquelle des deux entraîne l'autre : est-ce l'accentuation ? est-ce l'intonation ? Il n'est pas sûr que ce soit l'accent, comme on est tout de suite porté à le penser, mais c'est possible. Il est plus probable encore qu'il y a une cause unique, qui agit de la même manière sur l'un et sur l'autre : l'effort général augmente progressivement et diminue ensuite un peu plus brusquement, qu'il porte sur la force de l'expiration ou la tension des cordes vocales (1).

Rem. — De même que pour l'accentuation (v. § 81, fin), la forme circonflexe de la phrase n'empêche pas les variations de l'intonation dans les syllabes. Nous en avons une preuve dans les langues à intonations fixes, telles que le norvégien, où elles subsistent malgré la marche générale de l'intonation.

2° *Cadences.*

§ 128. Si l'intonation de la phrase joue un rôle important au point de vue grammatical, c'est surtout par les différentes formes de ses terminaisons, par ses *cadences*. On s'en rendra compte en prononçant aussi naturellement que possible les propositions suivantes, la dernière seulement jusqu'à *by train* (mais sans changer pour cela l'intonation) :

α) He's come to-day.
β) He's come to-day ?
γ) He's come to-day by train.

Seule, l'intonation indique que la première phrase est affirmative, la deuxième interrogative et la dernière inachevée. Elle joue dans la prononciation le même rôle que le point, le point d'interrogation et les points de suspension dans l'écriture. Dans le troisième cas la cadence est brisée (2).

(1) Cp. Scripture, *l. c.*, p. 476 : l'intonation circonflexe domine aussi en allemand.
(2) Je ne dis pas cadence rompue, cette expression ayant un autre sens en musique.

On en trouvera un meilleur exemple dans la façon dont on crie en général : « une, deux, trois ». Il y a sur « deux » une montée qui indique que le signal est incomplet : si l'on s'arrête là brusquement, les coureurs ne partent point, même quand on n'est pas convenu auparavant du nombre qui doit indiquer le moment du départ.

Il y a trois cadences principales : la cadence affirmative, la cadence interrogative et la demi-cadence. Nous venons de voir un exemple des deux premières (α et β). Quant à la troisième elle termine la subordonnée de la phrase suivante :

If he's come to-day, he can't possibly have met Bob.

§ 129. Dans la cadence affirmative, la voix descend : la phrase conserve donc la forme circonflexe, avec prédominance de la montée au point de vue de la durée, de la descente au point de vue de la rapidité et par suite de l'intervalle parcouru. Je dis parcouru, non pas franchi, parce qu'on procède en général par glissé ou glissade ; mais il peut y avoir un *saut.* Comme le maximum d'acuité se trouve plutôt dans la deuxième partie de la phrase, l'activité des cordes vocales décroît par degrés sensibles ; en passant au repos d'une manière nette, elle donne l'impression de quelque chose d'achevé — tel un bras qui retombe une fois le geste terminé — quelque chose de conclusif, de définitif (1). Et en effet, la pensée est bien complète. Plus la descente est rapide — toutes choses égales d'ailleurs — plus l'affirmation est catégorique, plus on donne l'impression qu'on a tout dit ; aussi est-elle plus marquée dans le commandement que dans un simple exposé de faits, à la fin d'une tirade qu'à la fin des phrases précédentes. La dernière syllabe peut descendre relativement assez bas. D'après Helmholtz (2) et M. Wundt (3), on descendrait en général d'une quarte. Voici l'exemple de M. Wundt, dont je remplace les signes par des notes :



Ces deux auteurs ne songent qu'à l'allemand — consciemment ou inconsciemment. Mais leur observation, autant que j'en puis juger, s'applique aussi à l'anglais (4). En français, l'intervalle ordinaire est peut être plus grand ; d'après Pierson il serait d'une quinte, par une descente assez rapide de la *dominante* à la *tonique* (5). En allemand, au contraire, d'après l'exemple de Helmholtz et de M. Wundt, on passerait de la tonique à la dominante. C'est peut être aussi l'habitude en anglais. Mais il n'est pas

(1) Le chef d'orchestre marque la fin du morceau par un geste de haut en bas.
(2) *L. c.*, p. 311.
(3) *Völkerpsychol.*, I. Bd., II. Theil, p. 400.
(4) Cp. IIIe Partie, Livres II et III.
(5) V. Pierson. *Métrique naturelle du langage*, Paris, 1884, p. 169.

rare qu'on y descende d'une tierce, par exemple, ou d'une octave, tantôt sur la dernière syllabe, tantôt de la pénultième à la dernière, que ce soit d'une accentuée à une inaccentuée ou inversement (1). Cette dernière intonation — inaccentuée aiguë + accentuée grave — qui fait ressortir la cadence par le contraste entre la hauteur et l'intensité, est des plus fréquentes. Dans la phrase que j'ai citée au § 126 (fin), au lieu de redescendre sur l'inaccentuée finale de *porter* et sur *and* pour donner au groupe mélodique la forme circonflexe, la voix s'est maintenue à la même hauteur qu'à la fin de la syllabe accentuée (2).

Il y a souvent dans la pensée des incertitudes, des oscillations, qui se traduisent dans l'intonation grammaticale. On croyait avoir fini, et l'on se reprend, pour corriger, atténuer, insister, compléter, soit par une longue proposition, soit plutôt par un simple *tag*. En pareil cas, il y a une cadence affirmative à la fin de la première partie, à peu près comme dans une phrase musicale suivie d'une *coda*. J'indique la cadence glissée par un trait, une montée brusque par [⌈ ⌉], une descente brusque par [⌊ ⌋] :

He's come to-day,I think.
|*hıjẓ ^kʌm tə`deĭ, əĭ 'þiŋk*|
He's come to-day, he has!
|*hıjẓ ^kʌm tə`deĭ, hıj ⌈hæẓ⌉*|
He's come to-day — at nine.
|*hıjẓ ^kʌm tə`deĭ, ət `naĭn*|

§ 130. Dans la cadence interrogative, il importe avant tout, si je ne me trompe, que la voix monte à partir de la dernière syllabe accentuée inclusivement, par un glissé rapide, d'environ une quarte (3) ou une quinte (4).

(1) V. les notations de Storm, *l. c.*,p. 217. — Cp. p. 91, note 8.

(2) La première inaccentuée de la phrase, [*ıls*], a été dite au contraire sur la note la plus grave de toutes.

(3) Cp. Wundt, *ib.*

(4) Cp. Helmholtz, *ib.*, et les notations de Storm, *ib.* — En norvégien, où l'intonation fixe emploie régulièrement de semblables intervalles, on a recours à un plus considérable pour marquer l'interrogation, à une sixte au moins. Pour un étranger, les Norvégiens ont toujours l'air de poser des questions — Ibsen l'avait remarqué. — En chinois, l'interrogation n'est pas marquée par la cadence, mais par la construction et surtout par des particules spéciales : « The most emphatic utterance of the [sc. English] interrogative inflexion cannot make it interrogative to a Chinese ear » (Edkins, *l. c.*). Ainsi la particule finale [*mɔ*] correspond à notre point d'interrogation et à notre cadence interrogative. Dans le style littéraire, on a même une particule finale, [*'je*], qui, malgré son intonation ascendante, correspond à notre point et à notre cadence affirmative. La phrase a bien une intonation générale, probablement circonflexe d'ordinaire (cp. § 127, *Rem.*), mais les cadences se confondraient avec les intonations fixes et les bouleverseraient. — Il en était sans doute quelque peu de même en grec ancien : on sait que cette langue possédait un nombre assez considérable de particules interrogatives (ἦ, ἆρα, ἆρ' οὐ, ἆρα μή, οὐ μή, οὐκοῦν, ἄλλο τι ἤ, πότερον... ἤ). Nous allons voir que dans nos langues modernes la présence d'un mot interrogatif fait disparaître la cadence interrogative. — Je donne tous ces détails pour bien montrer que les cadences sont purement grammaticales et ne sont pas absolument nécessaires. Mais là où elles s'emploient, l'interrogative est toujours ascendante.

Cette montée est souvent précédée d'une descente, qui la fait encore ressortir; souvent, au contraire, la montée commence plus tôt, parfois avec la proposition. Plus les intervalles parcourus sont considérables, plus le caractère interrogatif est marqué :

He's come to-day ?
You like this weather ?

Quand la phrase commence par un mot interrogatif, il n'est pas besoin de cadence interrogative pour exprimer l'interrogation : aussi, par une application du principe du moindre effort, employons-nous en pareil cas la terminaison descendante ordinaire, en nous contentant d'une montée plus ou moins sensible sur le mot interrogatif. La cadence interrogative reparaît quand il y a, pour ainsi dire, une interrogation à la deuxième puissance (1), quand nous demandons, en répétant une question, si on nous la pose réellement :

What has he done ? — What has he done ?
|*,wɔt hæz ɪj ˋdʌn*| — |*'wɔt hæz ˎɪj 'dʌn*|

Quand l'interrogation porte seulement sur un mot, on se contente d'en faire ressortir le caractère interrogatif par une montée assez rapide. Quand l'interrogation porte sur deux termes réunis par *or*, on monte sur le premier et on descend sur le second :

Is he a painter or a sculptor ?
|*ɪz ɪj ə 'peintər ör ə ˍskʌlptə*|

Si le *or* n'est pas disjonctif, mais sert seulement à rendre une idée complexe, les deux mots ont à peu près la même hauteur :

Is he a painter or a sculptor ? (= Is he an artist ?).
|*ɪz ɪj ə ⌈peintər ör ə skʌlptə⌉*|

Rem. — On dit en général que dans la cadence interrogative il y a simplement une montée de l'avant-dernière syllabe à la dernière : cette intonation me semble plutôt exclamative qu'interrogative.

§ 131. Dans les phrases complexes, les premières propositions, les premiers membres de phrase, etc., se terminent par une demi-cadence : la voix s'arrête au milieu de la marche ascendante, souvent après l'avoir accentuée un peu ; elle esquisse parfois une descente pour l'interrompre à mi-chemin.

α. (proposition) *If he's come to-day,* he can't possibly have met Bob.

(1) L'expression est de M. Jespersen (*Fonetik*, p. 593, § 455). Je lui ai également emprunté quelques-uns des exemples suivants, en les traduisant du danois en anglais.

β. (groupe de mots) It's port, porter, and punch (1).

La cadence interrogative et la demi-cadence ont toutes deux un caractère suspensif. L'effet est à peu près le même que lorsqu'on lève le bras pour prendre un objet et qu'on ne l'abaisse pas sur-le-champ ou qu'on l'abaisse seulement à moitié : ce geste commencé témoigne d'une volonté indécise ou arrêtée en chemin. Elles expriment ainsi que la pensée est incertaine ou inachevée. Il y a une différence, on le voit, et je crois que cette différence est indiquée par la forme de la cadence (2), peut-être aussi par la hauteur relative de la dernière note.

3° *Le ton et le mode.*

§ 132. D'après Pierson, la cadence suspensive peut être descendante, « mais dans ce cas, elle ne se termine pas sur la tonique du segment (3), tandis que l'affirmation doit invariablement se terminer par cette tonique » (*l. c.*, p. 178). Il pense également, avec beaucoup d'autres, que les premières phrases d'une tirade se terminent sur la tonique de leur ton, mais que la dernière se termine en outre sur la tonique propre à la personne qui parle. J'avoue que je ne comprends guère. Qu'est-ce qu'on entend par ces diverses toniques ? Il semble bien que nous terminions toujours une série de phrases complète, sinon chaque phrase, sur une note de même hauteur, ou plutôt à peu près de même hauteur. C'est sur une même note que M. Lo. a terminé les deux chansons qu'il a chantées pour moi, au Laboratoire de Phonétique expérimentale du Collège de France, et dont il avait instinctivement choisi lui-même le ton (4) ; sur la même note aussi qu'il a prononcé la phrase citée au § 126 (fin) (5). J'ai fait la même observation sur plusieurs personnes. Dans le chant de M. Lo., il s'agissait bien d'une tonique, comme le montre le reste de la mélodie. Mais dans la phrase parlée ?

Nous appelons tonique la note qui dans le ton adopté sert de note fondamentale à notre gamme majeure ou mineure — c'est-à-dire la note la plus grave, ut_2, par exemple, dans le ton d'ut_2 majeur ou mineur. Par les harmoniques, elle a plus d'affinité avec les autres notes de la gamme qu'aucune de ces dernières, particulièrement — par degrés décroissants — avec l'octave (ut_3), la quinte (sol_2), la quarte (fa_2), la sixte (la_2) et la tierce majeure (mi_2) ou mineure ($mi_{\flat 2}$) (6) ; ces intervalles, comme on le sait, se re-

(1) Dans ce cas, la demi-cadence (sur *port*) entraîne la suppression de la descente dans l'intonation circonflexe. Cp. § 126 (fin).

(2) C'est ainsi qu'en musique (harmonie), la *cadence à la dominante* a un caractère interrogatif, et la *cadence interrompue* un caractère simplement suspensif. V., par exemple, Albert Lavignac, *La Musique et les Musiciens*, p. 315 et suiv.

(3) C'est-à-dire de la phrase ou du fragment de phrase.

(4) V. IIIe Partie, Livre II, Chap. v. — Tout ce paragraphe m'a été suggéré par mes expériences.

(5) Plus exactement sur l'octave (v. *ib.*, § 307) ; on en verra plus loin la raison.

(6) L'affinité de deux sons peut être indirecte aussi bien que directe. Directe, elle tient au

trouvent dans l'accord parfait (ut$_2$ mi$_2$ sol$_2$ ut$_3$ = basse, tierce, quinte, octave) ou dans son deuxième renversement (sol$_2$ do$_3$ mi$_3$ = basse, quarte, sixte). Les notes de cet accord sont les plus fréquentes de la mélodie, dont elles forment pour ainsi dire la charpente (1). Aussi, dans notre musique moderne, se termine-t-elle invariablement par la tonique, qui rappelle ces notes par ses harmoniques (2) — les autres aussi, à un moindre degré — qui conclut ainsi la mélodie comme en la résumant et donne par suite à la cadence un caractère de repos complet, de terminaison définitive (3). Il n'y a rien là que de très naturel, et tout aussi naturelle est la supposition que chacun de nous termine ses phrases et surtout ses tirades sur la « tonique de sa voix ». Soit ! Mais la chose n'est pas aussi simple qu'elle le paraît. C'est seulement sous l'influence de l'harmonie, par suite des exigences de l'harmonie, que notre gamme a été réduite à ses deux formes actuelles : gamme majeure et gamme mineure (4). Il n'y a aucune raison pour que la

rang peu élevé et au nombre des harmoniques qui leur sont communs. Indirecte, elle dépend de leur identité avec des harmoniques peu élevés de leur *son différentiel :* quand on joue simultanément ut$_3$ et sol$_3$, dont les fréquences présentent le rapport 2:3, l'auditeur entend en outre un son bien plus faible, ut$_2$, dont la fréquence est égale à la différence qu'il y a entre celles de ut$_3$ et sol$_3$; il existe aussi des sons différentiels secondaires, entre les sons produits et leur son différentiel primaire, des sons différentiels tertiaires, des sons différentiels entre harmoniques, ainsi que des sons additionnels. L'affinité directe se manifeste surtout dans la mélodie, par la continuation des harmoniques communs aux sons consécutifs. L'affinité indirecte, au contraire, apparaît presque uniquement dans les accords (plaqués) ; dans ceux-ci, l'absence ou le petit nombre de battements joue aussi un rôle important. — Entrevues en partie par Sauveur (*Mémoires de l'Académie*, 1700) et surtout par Rameau (*Nouveau système de musique théorétique*, Paris, 1726, et *Démonstration des principes de l'harmonie*, Paris, 1750), ces conditions de l'affinité ont été établies par Helmholtz (*l. c.*) et précisées encore par M. Wundt (*Physiol. Psychol.*, II, p. 392 et suiv.).

(1) Dans le chant des oiseaux, c'est également la quinte, la tierce et l'octave qui dominent (v. Wundt, *Völkerpsychol.*, I. Bd., I. Th., p. 255)

(2) « Tous les éléments de l'octave existent déjà dans la tonique » (Violle, *Cours de Physique*, II, Ire Partie, p. 307), etc., etc.

(3) Le chant des oiseaux, par exemple celui du moineau et surtout du rossignol, se termine souvent sur la tonique (v. Wundt, *l. c.*, p. 255 et suiv.).

(4) V. Helmholtz, *l. c.* Troisième Partie. La plupart des peuples avaient et souvent ont encore dans leur musique un nombre assez considérable de modes différents (v. *ib.*). On pourrait y voir une influence de la race, au moins en partie : les mélodies des Celtes et des Germains se prêtent mieux à l'harmonie que celles des Grecs et des Latins (v. Fétis, *Biographie univ. des Musiciens*, I, p. 126). Si ce n'est pas de l'antiquité classique que nous vient malgré tout la polyphonie, nous la devons d'abord sans doute, non aux Germains, comme le pense M. Riemann (v. *Geschichte der Musiktheorie im IX. — XIX. Jahrhunderte*, Leipzig, 1898, p. 3, 110, 143 et suiv.), mais aux Celtes. Le premier qui en parle au moyen âge est le Scot Erigène (vers 880) : « diuersarum uocum rationabilia interualla ... proportiones sonorum ... Senarii numeri (les six tons de l'octave, plutôt que l'intervalle de sixte) uirtutem, qui totius harmoniae intelligitur fundamentum... », etc. (*De diuisione naturae*, Lib. V, 36, éd. Schlüter, 1838, p. 533). Gerald de Barri rapporte que de son temps (XIIe siècle) elle était très développée chez les Gallois, qui chantaient communément en plusieurs parties, et employée seulement sous la forme de deux parties par les Anglais au nord de l'Humber (non pas dans le nord de l'Ecosse, comme le comprend M. Riemann, *l. c.*, p. 3), mais tout à fait inconnue encore du reste des Anglais (v. Giraldus Cambrensis, *Descriptio Kambriae*, Lib. I, XIII, éd. J. Dimock, Londres, 1868, p. 189 et suiv.). Ne doit-on pas en conclure que les Northumbriens et probablement aussi les Scandinaves l'avaient

langue ait suivi cette évolution : nous n'avons pas coutume de parler en chœur, pas plus qu'avec accompagnement, et l'harmonie n'a pu imposer ses exigences à l'intonation. Nous employons probablement des modes aussi complexes que variés. Notre tonique, si nous en avons une, ou nos toniques, ne sauraient donc être que les toniques de ces modes, non des toniques au point de vue de notre musique moderne. Et encore la question n'est-elle pas résolue par cette interprétation du mot tonique, qui peut-être est aussi fausse que le serait ici l'usage de ce terme dans son acception actuelle.

Si la notation de Helmholtz et de M. Wundt (§ 129) représente bien l'intonation ordinaire des phrases affirmatives, la tonique prétendue n'apparaîtrait que de loin en loin, et les syllabes les plus importantes, les syllabes accentuées, se diraient sur la quarte. Quoi qu'il en soit de la justesse de cette notation, M. Lermoyez a fait une constatation qui rend tout aussi difficile l'application du terme de tonique à la note sur laquelle nous terminons nos phrases. Il y a pour chacun une *intonation normale* (*l. c.*, p. 127) : « C'est la note sur laquelle on parle » (*ib.*), « la note qui revient le plus souvent » (*l. c.*, p. 128); elle se produit, d'après M. l'abbé Rousselot, « lorsque les muscles tenseurs et relâcheurs [du larynx] sont dans un état de parfait équilibre » (*Principes*, I, p. 257) (1). « Une remarque intéressante que j'ai pu faire également, dit M. Bourdon, c'est que la note sur laquelle on prononce un mot qui n'éveille par lui-même aucune émotion présente une fixité remarquable » (2). On peut donc trouver l'intonation normale d'une personne en lui faisant prononcer des syllabes dépourvues de sens, par exemple le nom des lettres (*a*, *bé*, *cé*, *dé*, *é*), dans des conditions normales et en dehors de toute influence excitante ou déprimante (3). « Toute belle voix ayant deux octaves, suivant M. Lermoyez, l'intonation normale siège dans le partie haute de l'octave inférieure » (*l. c.*, p. 131).

Quelle est donc notre tonique ? Est-ce cette intonation normale, autour de laquelle pivote en général la hauteur de la phrase et qui caractérise notre prononciation individuelle ? Est-ce au contraire la note sur laquelle nous terminons d'ordinaire nos phrases ? Chacune des deux correspond en partie à la tonique de la musique moderne — la première surtout, peut-être. Dirons-nous donc qu'en anglais on prononce les syllabes accentuées sur la tonique et qu'on termine la phrase sur une autre note, sur la domi-

apprise des Bretons et des Scots, dont ils ont été les élèves à tant de points de vue (v. IIe Partie, § 198 et 200) ? De la Northumbrie et des pays celtiques elle a pu se répandre ensuite dans le reste de la Grande-Bretagne, où elle apparaît plus tard, avec parties à la tierce et à la sixte, sous une forme différente de l'organum et du déchant continentaux (v. Riemann, *l. c.*, p. 140 et suiv.). C'est pourtant en France et en Italie, il est vrai, que notre gamme moderne semble s'être définitivement constituée. — Cp. IIIe Partie, Livre III, fin.

(1) Cp. Lermoyez, *l. c.*, p. 112.

(2) Bourdon, *L'impression des émotions et des tendances dans le langage*, Paris, 1892, p. 51. — Pour M. Bourdon, cette note serait mi_2 (*l. c.*, p. 49)

(3) M. Lermoyez a déterminé l'intonation normale pour différentes voix. On trouvera la liste dans les *Principes* de M. l'abbé Rousselot, I, p. 257.

nante, par exemple, si la notation de Helmholtz et de M. Wundt s'applique à cette langue (1)?

En réalité, il ne faut pas chercher d'analogie dans notre gamme harmonique à l'intonation naturelle du langage. Il vaut mieux prendre un point de comparaison dans une musique plus riche en modes. Nous le trouverons dans une musique qui est restée la nôtre pendant des siècles et dont on a découvert plus d'une trace dans les chansons populaires de plusieurs pays — je veux dire le plain-chant. Il connaît quatorze modes, dont il emploie surtout les huit premiers. Il y a dans chacun : 1° une finale (2) particulière, qui sert à le désigner et qui termine la mélodie ; 2° une dominante (2) spéciale, qui sert également à déterminer le mode et qui domine dans la mélodie. Ainsi le septième mode (G authentique, tétrard authentique ou mixolydien) a pour finale sol et pour dominante ré ; le huitième (G plagal, tétrard plagal ou hypomixolydien) a pour finale sol et pour dominante do. Chacun de ces modes a un caractère à part. Il en était de même dans la musique grecque, dont le plain-chant n'est que la continuation (3). On y employait sept modes principaux (ἁρμονίαι, συστήματα), dont chacun comprenait trois genres (diatonique, chromatique, enharmonique) et pouvait se chanter sur plusieurs tons (4). On désignait le mode par le nom de la note la plus grave de la gamme, l'hypate, sur laquelle se terminait la mélodie. Elle correspond donc sous ces deux rapports à notre tonique. Mais nous savons, par Aristote et par Dion Chrysostome, aussi par divers fragments de nomes, que la mélodie pivotait autour de la quarte, la mèse, qu'on ne pouvait changer sans altérer complètement l'air, sans détonner (5). Sous tous ces rapports elle correspond à notre tonique. Quelle est donc la tonique de la musique grecque et du plain-chant ? l'hypate ou la mèse ? la finale ou la dominante ? A quoi bon assimiler des choses dissemblables ? Tel nom s'applique dans un ensemble de phénomènes qui ne saurait convenir dans un ensemble différent de phénomènes de même nature. N'employons donc pas cette appellation de tonique à propos de la musique grecque, ni du plain-chant, ni de l'intonation parlée.

Chaque phrase du langage ordinaire a une note dominante, qui en donne le ton, et une note finale, qui, plus peut-être que n'importe quelle autre, en caractérise le mode : aussi peut-on les appeler respectivement *tonale* et

(1) Il en est souvent ainsi dans les récitatifs, qui se modèlent plus ou moins sur l'intonation de la langue parlée. Helmholtz dit même « le plus souvent » (*l. c.*, p. 315 et suiv.), je ne l'ai pas vérifié ; mais l'orchestre termine toujours par une cadence parfaite, c'est-à-dire sur l'accord parfait de la tonique.

(2) J'écris ces mots en gothique, pour qu'on ne soit pas tenté de les confondre avec les termes identiques de notre musique, surtout le second.

(3) V. Gevaert, *Les Origines du chant liturgique de l'Église latine*, Gand, 1890 ; *La mélopée antique dans le chant de l'Église latine*, Gand, 1895.

(4) Au temps d'Arixtoxène, il y avait treize tons (v. Cléonides, *Isagoge*, c. 12, p. 203 dans les *Mus. script.* de M. von Jan.). Le nombre en augmenta dans la suite.

(5) V. Aristote, *Probl.* XIX, 20 et 23, *Métaph.* IV, 11, 5 ; Dion Chrysostome, LXVIII, éd. Didot, p. 234. — On trouvera des indications plus détaillées et plus précises dans la Troisième Partie, § 470 et suiv.

modale. Généralement, en dehors de toute émotion trop excitante ou déprimante, la tonale n'est autre que l'intonation normale de celui qui parle ; suivant les variations de la sensibilité, le ton varie plus ou moins, mais entre des limites et suivant des règles constantes pour un même individu (1). La modale est déterminée par la constitution physique de chaque personne : dans la descente des cadences affirmatives et dans la montée des cadences interrogatives, la détente ou la tension des cordes vocales s'arrête en général au même degré, imposé par leur longueur et leur élasticité, aussi bien que par l'innervation et par l'habitude (2). Ce degré peut varier, entre certaines limites, avec la disposition momentanée et par suite de l'expression émotionnelle ou même simplement logique. A ce dernier point de vue, chaque langue suit des règles particulières (3). En fin de compte, si chacun de nous n'a pas de tonique au sens propre du mot, il a du moins sa tonale et sa modale ordinaires, c'est-à-dire son ton normal et son mode normal.

Chaque ton et surtout chaque mode a un caractère propre, un éthos particulier, comme disaient les Grecs, qui nous ont laissé à cet égard toutes sortes d'indications : il y en a de gais, de tristes, de vifs, de sévères, de fleuris, de secs, d'efféminés, d'énergiques (4). Il est probable, d'ailleurs, que nous modulons sans cesse, plus ou moins, suivant la flexibilité de notre voix et de notre tempérament, au gré des émotions grandes ou petites qui traversent notre âme. Il y a modulation tonale quand nous haussons ou baissons notre tonale ; modulation modale quand nous changeons, par exemple, le rapport de la modale avec la tonale. Le mode varie sans doute beaucoup plus que le ton (5). Non seulement le ton nous est plus impérieusement imposé par la forme et la contexture de nos organes ; mais encore, grâce à la finesse et à la multiplicité de ses variations, le

(1) Il en est de même du pas de la marche et du pas vocal.

(2) Cp. : « La voix tombe en finissant une phrase isolée de plus en plus vers la note la plus basse qu'elle puisse donner. Ainsi, pour moi, cette note a été fa_1, fa_1 [faute d'impression pour $fa\sharp_1$], sol_1 ; c'est-à-dire que je finis ma phrase isolée, complètement achevée, 1/2 ton, 1 ton, 1 ton 1/2 au-dessus de la note la plus basse que ma voix puisse donner [mi_1, v. p. 100, note 2] ; cette note la plus grave de ma voix exige de moi un assez grand effort » (Bourdon. *l. c.*, p. 57).

(3) Cp., pour la cadence interrogative, p. 96, note 4.

(4) On en verra en partie les raisons au § 137. — J'ai entendu mettre en doute cette différence des modes grecs au point de vue de l'éthos. Il nous est assez difficile de la constater : nous ne possédons que quelques fragments de musique grecque (v., par exemple, Jan, *Supplementum*, Leipzig, 1899). On peut suppléer un tant soit peu à cette insuffisance de documents en transposant tel passage dans les modes qui y entraînent une altération d'une note ou de plusieurs — les huit premières mesures du premier hymne à Apollon, par exemple, du dorien en éolien, en phrygien, en mixolydien et en hypolydien, ou bien encore, comme elle est mieux conservée, l'épitaphe de Seikilos du phrygien dans tous les autres modes : le caractère de la mélodie change autant, ou à peu près, que lorsqu'on transpose *Au clair de la lune* en mineur. Il ne faut pas oublier que toute mélodie est écrite dans le mode qui lui convient le mieux, et qu'en la transposant ainsi on lui enlève souvent toute espèce de sens : mis en mineur, *Au clair de la lune* ne manque pas de charme, mais on ne saurait en dire autant de la *Marseillaise*, surtout du refrain. L'expérience que je propose n'est qu'un pis-aller ; je la donne pour ce qu'elle vaut.

(5) Cp. : « Cette note finale n'a, comme on le voit, nullement la stabilité de la note sur laquelle je prononce, par exemple, *a*, *b*, *c*, *d*, *e* » (Bourdon, *l. c.*, p. 57).

mode est bien plus expressif, je veux dire qu'il présente bien plus de nuances (1).

D. — L'INTONATION EXPRESSIVE.

a. Caractère de l'intonation expressive.

§ 133. Il ne faut pas oublier, en effet, que l'intonation est surtout expressive. Par le nombre presque infini de ses notes, de ses intervalles, de ses tons, de ses modes et de leurs combinaisons aussi variées qu'ondoyantes, elle traduit avec une admirable fidélité les qualités les plus complexes des émotions, les nuances les plus délicates et les plus fugitives du sentiment. Quand l'intonation ne correspond pas au sens des paroles — que ce soit par ironie ou par dissimulation — c'est à elle que nous ajoutons foi, « c'est le ton qui fait la chanson ». Nous en comprenons les moindres finesses, ou plutôt nous les sentons par une sympathie naturelle, du moins dans notre propre langue.

§ 134. Pour vous en convaincre, vous n'avez qu'à songer aux différentes intonations d'un seul mot très court, tel que *yes*. Elles sont innombrables. Je puis seulement en rappeler quelques-unes.

Prononcé sur une seule note brève, *yes* exprime une affirmation nette, d'autant plus calme et forte que le ton est plus grave, d'autant plus impatiente et irritée qu'il est plus aigu :

You hate him then ? / |⌊ *jes* ⌋|
Are you coming ? \ |⌈ *jes* ⌉|

Si l'on prolonge la note, il y a dans le dernier cas plus d'agacement, dans le premier plus de décision pour ainsi dire réfléchie et inébranlable.

Une note d'une certaine acuité témoigne d'un consentement empressé et joyeux, tandis qu'une intonation moyenne |— —| et vague traduit l'indifférence ou l'ennui :

I have something to tell you. _|⌈ *jes* ⌉|— |— *jes* _|.

Prolongé sur un ton moyen, plutôt aigu que grave pourtant, il rend l'incertitude ou tout au moins une affirmation affaiblie, un peu comme *yes, but* — :

You like it ? — Yes.

Avec une intonation ascendante, il devient interrogatif. Quand la montée

(1) Ici et dans la suite, j'entends donc par ton la hauteur de la note qui domine dans chaque phrase, ou, si l'on veut, la hauteur moyenne de la prononciation. Dans l'usage ordinaire, on applique aussi ce nom au mode et à l'accentuation ; en linguistique, à l'intonation fixe.

n'est ni grande ni rapide, elle trahit un doute léger ; un peu plus grande et rapide, un doute moqueur :

I assure you it is so. — Yes ?

Une montée rapide exprime une surprise d'autant plus grande que l'intervalle est plus considérable. Si le ton est élevé, la surprise est joyeuse ; s'il est bas, elle est chagrine, douloureuse ou seulement compatissante :

Your friend's come. — Yes ?
The poor fellow's dead. — Yes ?

Quand on monte lentement, et par un glissé bien marqué, d'un ton très grave à un ton aigu, il n'y a pas interrogation, mais affirmation passionnée, déclamatoire (1) :

You hate him ? — Yes !
You love him ? — Yes !

Une légère descente exprime une simple affirmation, surtout quand le ton est moyen :

You 're coming ? — Yes.

Plus considérable, mais plutôt lente que rapide, elle traduit un consentement ennuyé, chagrin, découragé, douloureux, avec des nuances diverses suivant la hauteur du ton et la nature de l'intervalle :

You feel poorly ? — Yes.
You give it up then ? — Yes.

Une descente brève et brusque, souvent avec dévoisement partiel du [*j*], exprime la résignation :

You give it up then ? — Yes.

Dans les intonations circonflexe [^] et anticirconflexe [ˇ] le dernier mouvement contredit le premier ou tout au moins le modifie. De là toutes sortes de nuances, suivant la hauteur absolue et relative des trois notes extrêmes et l'étendue, la rapidité et la netteté des deux intervalles. Comme il serait trop long de les analyser en détail, je me borne à en énumérer diverses significations.

α. Intonation anticirconflexe [ˇ] :
Affirmation corrigée ou au moins atténuée :

Is it good ? — Yes.

(1) Rappelez-vous certains *oui* de M. Mounet-Sully.

Contradiction :

You can't swim ! — Yes !

Méfiance, conseil de se tenir sur ses gardes :

You 'd rather stand outside then ? — Yes !
You think I ought to avoid him ? — Yes !

Insistance :

Is it raining ? — Yes ! (= rather !).

3. Intonation circonflexe [ˆ]
Dérision :

I can swim ! — (avec une forte montée) Yes ! (= I bet you can !).

Contradiction catégorique :

You can't swim ! — Yes ! (= you bet I can !).

Insistance dédaigneuse :

Shall we have time ? — Yes ! (= no fear !).

Pour donner des exemples plus longs qu'un mot isolé, je me contenterai de trois courtes exclamations. Je les choisis en français, où l'intonation est plus marquée dans les trois cas.

La surprise joyeuse ou amusée s'exprime sur un ton aigu et avec des intervalles aussi variés qu'étendus :

Ah ! que c'est joli !
Ah ! que c'est donc drôle !

L'ennui parle sur un ton uniforme et bas ou moyen. On entend souvent dire sur une seule et même hauteur, et avec une accentuation égale, toutes les syllabes de cette phrase :

C'est embêtant ! (1)

b. DIFFÉRENCES NATIONALES ET INDIVIDUELLES.

§ 135. Dans une langue étrangère, les finesses de l'intonation nous échappent en partie. C'est peut-être pour cette raison que l'intonation des étrangers dans notre langue nous inspire quelquefois une méfiance injusti-

(1) On trouvera des exemples plus longs et plus détaillés dans la *New English Grammar* de M. Sweet (II, p. 37 et suiv.), et dans la *Fonetik* de M. Jespersen (p. 582 et suiv.).

fiée (v. § 133). Ou bien encore nous sommes portés à les trouver ridicules. Les ressemblances, pourtant, l'emportent sur les différences ; le *dessin mélodique* a des ondulations diverses, mais les grandes lignes restent les mêmes. Chaque langue a bien son chant particulier, ses modes de prédilection, ses cadences préférées ; mais les vrais cris du cœur ont partout la même intonation, parce que le cœur humain et son organe vocal restent partout les mêmes. Pour parler un langage plus scientifique, nos émotions, qui sont essentiellement les mêmes, agissent de la même manière sur les muscles tenseurs et relâcheurs du larynx. Il n'y en a pas moins des différences très sensibles.

§ 136. Il y a aussi des différences individuelles. Elles tiennent d'une part à la longueur des cordes vocales : plus celles-ci sont courtes, plus l'intonation est aiguë ; de là la différence entre la voix de femme et la voix d'homme (1). La contexture des cordes vocales joue aussi un rôle, mais moins important, parce qu'elle ne diffère pas beaucoup d'une personne à l'autre (2). La vivacité naturelle du tempérament se manifeste par le degré et la rapidité des contractions musculaires, qu'il s'agisse des gestes du bras, du jeu de la physionomie ou du fonctionnement des cordes vocales. Pour le constater, il suffit de comparer à ce point de vue les peuples du midi aux peuples du nord, les Provençaux aux Normands, les Irlandais aux Anglais. On trouve un exemple encore plus caractéristique chez les enfants, qui débordent de vie et d'excitabilité : leur intonation est aiguë, les intervalles en sont considérables et varient sans cesse (3). La vivacité diminue avec l'âge. L'éducation nous apprend aussi à la modérer, dans nos intonations comme dans nos gestes et dans les jeux de notre physionomie. Les Anglais bien élevés portent à ce point de vue la réserve au plus haut degré, surtout les femmes :

> She had the low voice of your English dames,
> Unused, it seems, to need rise half a note
> To catch attention.
>
> Mrs. Browning, *Aurora Leigh.*

Chez les Anglais de la même classe, la cadence affirmative est souvent tempérée par une légère montée finale, pour enlever à l'affirmation tout caractère tranchant. Ils sont portés, pour la même raison, à hausser un peu le diapason. C'est qu'il y a plus de certitude dans un ton grave que dans un ton aigu, ou, pour mieux dire, plus de calme et partant d'assurance.

(1) Les cordes vocales sont moins longues chez la femme : le larynx est plus court, d'avant en arrière, et par suite moins proéminent : la pomme d'Adam se voit à peine ou pas du tout.

(2) C'est sans doute en partie à une modification de la contexture qu'il faut attribuer la mue de la voix chez les jeunes gens et chez certains vieillards (cp. Shakespeare, *As you like it*, II, VII, 161 et suiv.).

(3) Il y a pourtant déjà de grandes différences entre les individus (cp. Bourdon, *l. c.*, p. 48-50).

c. Les émotions.

§ 137. Il y a par là-même moins d'excitation. Les émotions vives s'expriment sur un ton aigu et avec des intervalles fortement marqués, la joie, par exemple, la gaieté ou la colère (1). Le découragement, la tristesse, l'humilité, la honte « font baisser le ton » ; les intervalles deviennent aussi plus faibles. Il en est de même dans les émotions tendres ; mais le mode est plus doux, plus sonore et plus chantant ; il est aussi plus finement nuancé. Le paroxysme de la passion, colère froide, haine concentrée, oppression du désir, entraînent souvent une intonation très basse et presque uniforme.

Les différences de l'émotion, comme je l'ai fait remarquer, se traduisent aussi par des différences de mode. Merkel donne à ce sujet des indications intéressantes dans sa *Physiologie der menschlichen Sprache* (1866). En voici quelques-unes (2). Une émotion déprimante s'exprime en mineur. La plainte aussi, et la tristesse, ainsi que la fureur, la compassion et le découragement. Ce mode trahit dans une question la surprise ou un doute caché ; dans une réponse, le manque de sincérité (3). C'est le majeur que choisit d'instinct une humeur calme, la joie, la décision, l'indifférence, le ton didactique ou doctoral. La portée de ces observations est sans doute générale dans l'ensemble. Mais elles s'appliquent d'abord et surtout à l'allemand. Il y a, en effet, des différences nationales. Il me semble que les Anglais emploient plus souvent que nous des intonations analogues au mineur. Je dis analogues : car nos deux modes ne suffisent certainement pas à noter les modulations si variées du langage.

Les divers intervalles ont chacun une valeur expressive distincte ; ils servent d'ailleurs à caractériser le mode (4). Dans une question, la quinte et l'octave expriment simplement l'assurance et l'insistance ; la sixte, au contraire, l'étonnement ; la septième, le doute avec un mélange de déplaisir (5). On sait que ce dernier intervalle forme en harmonie un accord dissonant. Dans des réponses telles que *gewiss*, d'après Merkel, il est surtout employé par

(1) Cp., ainsi que pour les remarques suivantes, ce que j'ai dit du timbre et du rythme.

(2) Je cite d'après M. Jespersen, *l. c.*, p. 599.

(3) Je crains qu'il n'y ait là une inexactitude au point de vue psychologique. Il en est de même quand on dit que la rougeur indique un manque de sincérité. Cette rougeur, comme le ton et le mode, trahit bien plutôt la gêne, la honte, le sentiment de culpabilité qui accompagnent le mensonge. C'est là une question de tempérament et d'habitude. Les menteurs endurcis ne rougissent pas et parlent avec « l'accent de la sincérité » : il suffit d'avoir une « conscience robuste », comme dit Hilde dans *Solness* (Acte II). On ne gasconne pas en mineur — demandez à Cyrano :

« Bretteurs et menteurs sans vergogne ».

(4) Sur la consonance et la dissonance des intervalles mélodiques, v. p. 98, note 6.

(5) V. Noreen, *Nordisk Tidskrift*, 1896, p. 391. — Mais il ne faut pas oublier que les intervalles n'ont pas la même valeur dans toutes les langues : pour un Norvégien, la sixte exprime une simple interrogation (v. p. 96, note 4).

les menteurs (1). La réponse doit être en rapport avec la question. Si la question *Weisst du denn gar nichts davon ?* se termine sur les notes si_2 $ré_3$ fa_3, qui appartiennent à l'accord de septième de dominante, on en attend la résolution sur le *nein* de la réponse, qui « dans le drame élevé, sur la scène » se dit en pareil cas sur un do_3, « comme l'exige l'esthétique ». C'est du moins ce que prétend Merkel. J'ai grand'peur qu'il ne se laisse entraîner trop loin par la préoccupation de l'harmonie musicale. Peut-être a-t-il raison, après tout : les affinités naturelles des sons suffisent à expliquer de pareilles correspondances (2). D'une manière générale, les intervalles consonants répondent à un état d'âme harmonieux, équilibré, énergique; les intervalles dissonants, à la désharmonie des sentiments, au trouble, à la dépression morale et physique. De là, en grande partie, l'emploi particulier des mineurs, moins consonants que les majeurs (3).

Ici encore, il faut tenir compte des particularités nationales : l'étendue des intervalles diffère beaucoup dans les différentes langues (4). C'est une des causes qui, pour une oreille étrangère, diminuent, suppriment les effets de l'intonation. Si nous sommes habitués par notre langue à de forts intervalles, nous serons peu sensibles à l'intonation de celles qui en emploient de faibles. Et pourtant il arrive fréquemment que ces langues — je puis citer le danois — ont justement une infinité de nuances délicates (5). Pour être moins saillantes, les ondulations de la hauteur n'en sont mainte fois que plus finement variées (6). On peut en dire autant de la langue anglaise, telle que la parlent les gens cultivés, mais surtout de la poésie anglaise, celle d'un Shelley, par exemple, quand elle est bien lue ou bien récitée.

E. — LE CHANT ET LA POÉSIE.

a. Le chant.

§ 138. C'est surtout par la mélodie que le chant se distingue du langage ordinaire, bien plus que par le rythme.

1° Il emploie beaucoup moins d'intervalles différents, mais ce sont de véritables intervalles — et non des glissés — des intervalles parfois consi-

(1) Cp. p. 107, note 3.

(2) Cp. p. 98, note 6, p. 99, notes 1 et 2.

(3) V. Noreen, *ib.*

(4) Cp. p. 96, note 4.

(5) V. Jerndorff, *Om Oplæsning*, p. 25 et suiv. Il a raison : je connais plus d'un étranger qui s'est laissé prendre au charme délicat de cette langue. Mais on comprend qu'il échappe d'abord, surtout aux Norvégiens et aux Suédois. Cp. Verrier, *Dania*, VI, p. 86 et suiv.

(6) Ce n'est pas seulement à la voix de l'homme que s'applique cette remarque, mais aussi à celle des animaux : Mit der Ermässigung der Affekte mildern sich auch hier die Affektäusserungen, und es gewinnen so die Stimmlaute zugleich feinere Nuancen (Wundt, *Völkerpsychol.*, I. I. Bd., I. Theil, p. 246.

dérables, mais surtout simples et consonants, c'est-à-dire dont les notes successives sont apparentées par leurs harmoniques (1).

2° Toute mélodie repose essentiellement sur les notes de l'accord parfait de la tonique, c'est-à-dire sur la tonique et sur les notes qui présentent avec celle-ci le plus d'affinité, et elle finit toujours et commence souvent par cette dernière (2).

3° En prolongeant les syllabes ou plutôt les voyelles, le chant met en pleine valeur la hauteur particulière de chaque note, qu'il s'efforce de maintenir au même niveau (3).

4° Il n'emploie qu'un petit nombre de modes, deux seulement dans notre musique, et comme ils sont par suite plus faciles à reconnaître, l'effet en est plus grand.

5° Chaque morceau est écrit dans un ton et un mode déterminés. Il peut s'en écarter parfois, mais il y revient sans cesse. Les modulations ne se produisent guère que dans les tons relatifs du ton principal, d'ordinaire avec préparation, et celui-ci domine toujours d'une manière sensible ; il reparaît invariablement à la fin (4).

6° Il n'y a également qu'un petit nombre de cadences, toutes de forme très simple, et la mélodie se termine toujours par une cadence dont les faibles intervalles et la dernière note, la tonique, indiquent une conclusion parfaite, un repos complet.

7° Les phrases mélodiques ne sont pas flottantes et indécises comme l'intonation de la prose : elles sont *carrées* — elles se composent en général de deux, quatre ou six mesures, beaucoup plus rarement de cinq, le plus souvent de quatre.

Grâce à la simplicité et à la perfection de ces moyens d'expression, le chant réussit à rendre toutes les émotions avec une précision et une force

(1) La « voix chantée » diffère de la « voix parlée », en général, par une atténuation variable des bruits buccaux, qui rend le son plus pur, mais les phonèmes moins distincts. Dans certaines langues, cependant, telles que le chinois, les sons du langage ordinaire sont à la fois si purs et si précis qu'il arrive aux étrangers de prendre un simple récit pour un chant (v. Stein, *Mittheilungen der Gesellsch. für Ostasien*, I, 1873-6, p. 61).

(2) Cp. IIe Partie, § 126. — Cette observation s'applique aussi aux mélodies grecques et à celles du plain-chant si l'on entend par tonique l'hypate et la finale (v. § 132). — Comme les intervalles du chant sont assez souvent plus considérables que ceux de la langue parlée, on chante instinctivement au-dessus ou au-dessous de son ton normal, afin de pouvoir les observer. Si M. Lo. a inconsciemment choisi dans son chant la contre-octave de son ton normal, c'était sans doute pour donner plus d'étendue à son registre, surtout dans le sens de la hauteur : en « prenant trop haut », il risquait de ne pouvoir atteindre les notes élevées de la mélodie (cp. § 132, p. 98 et note 5 ; § 136, fin ; IIIe Partie, § 307). Celui qui parle sur une note basse de son diapason, élèvera au contraire la voix dans le chant. Il va sans dire que le choix spontané du ton n'est pas déterminé seulement par cette cause physiologique, mais aussi par le caractère de la mélodie, puisque chaque ton a son éthos (v. § 132, fin, et cp. § 137).

(3) Cp. : ἐπὶ παντὶ φθόγγῳ ἑστάμενον (Nicom. Ger., dans les *Mus. Script.* de M. Jan, p. 239). — Il n'y réussit jamais parfaitement. Cp. IIIe Partie, Livre II, Violle, *l. c.*, et Scripture, *l. c.*, p. 49 : « It is undoubtedly true that even in the best singing the voice does not remain at exactly the same pitch, but fluctuates ». Cp. § 101 et p. 86, note 5.

(4) « Dans les Récitatifs il n'est pas nécessaire qu'il y ait un ton prédominant et l'on module selon le sens des paroles » (Joh. Weber, *L'art de moduler*, p. 28). Cp. § 132, fin.

merveilleuses. Auprès de sa mélodie si puissante, l'intonation de la prose a l'air bien faible, bien vague, bien chétive, bien piètre. A première vue, il n'y a pas de comparaison possible.

§ 139. Et pourtant le chant ne fait guère qu'augmenter les effets de cette intonation en la simplifiant et en la régularisant. Je ne veux pas dire par là que le chant soit né d'un perfectionnement de l'intonation. Le chant et la langue parlée se sont développés séparément par une différenciation progressive du langage primitif, celui des cris (1) : l'un, en combinant les diverses hauteurs de la voix, avec un art de plus en plus affiné, pour exprimer toutes les émotions — l'autre, en combinant les divers timbres de la voix en mots et en phrases, également avec un art de plus en plus affiné, pour représenter par ces signes complexes toutes les formes de l'activité mentale. Mais la langue parlée a conservé un rudiment de rythme et de mélodie. Le chant, d'autre part, ne peut se passer de paroles. Aussi ne fait-il guère que développer le rythme et la mélodie qu'elles contiennent, en les simplifiant, en les régularisant, en les complétant. Si l'on y réfléchit bien, on verra qu'il ne peut en être autrement : le chant ne peut bouleverser de fond en comble l'accentuation, la quantité et l'intonation des mots sans les dénaturer, sans en altérer la signification et la valeur émotionnelle. On m'objectera que ce n'est pas rare dans le chant moderne. Soit, mais c'est toujours une maladresse ; elle affaiblit la puissance du chant par la divergence qu'il y a entre la musique et le texte. Bien souvent, il est vrai, ce texte ne vaut guère la peine que le compositeur s'en préoccupe. C'est grand dommage pour le chant. Ne voit-on pas que la musique se prostitue étrangement en s'accouplant à de pareils monstres ? Wagner le pensait : aussi écrivait-il lui-même ses livrets, et aucun musicien, peut-être, n'a plus que lui respecté dans sa mélodie la mélodie du langage. Ses opéras — ses drames musicaux — sont à peu près les seuls dont, pour mon compte, je saisisse sans difficulté les mots et les phrases dans le chant — en allemand, bien entendu.

§ 140. D'ailleurs, il est facile de montrer comment le chant procède, ou plutôt a d'abord procédé, pour développer le rudiment de rythme et de mélodie que recèle le langage, pour en ordonner le chaos relatif et en tirer des formes si belles.

1° Le chant suit de près le rythme de la langue, d'autant plus près qu'elle a une accentuation ou une quantité plus marquée et plus fixe — on peut prendre comme exemples l'allemand et le grec ancien. Il choisit des segments rythmiques appropriés au rythme adopté, mais il n'en défigure pas ensuite le caractère, soit au point de vue de l'accent, soit au point de vue des rapports de durée entre syllabes. Il se conforme presque toujours à la marche croissante ou décroissante de l'accentuation (v. § 100 et note).

2° Il suit aussi, de moins près pourtant, l'intonation naturelle des mots. Chez les Grecs, s'il ne reproduisait pas exactement l'intonation fixe, du moins la respectait-il scrupuleusement à la bonne époque : dans les hymnes

(1) Cp. Wundt, *Völkerpsychol.*, I, I, p. 259. — V., cependant, § 140, 2° et note.

à Apollon et dans l'inscription de Seikilos, dont nous possédons la musique, la note attribuée à la syllabe *tonique* n'est jamais plus basse que les autres ; elle est d'ordinaire plus haute (1). On sait que le poète composait lui-même la musique de ses poésies, comme les troubadours et les minnesinger — et comme Wagner. Euripide dérogea le premier à cette habitude, en partie du moins, et on le lui reprocha. Dans les chansons scandinaves, l'intonation fixe des mots ne s'est conservée ni si nettement ni si régulièrement, bien qu'on en discerne souvent la trace ; mais l'intonation générale de la langue se retrouve dans les mélodies populaires — glissante en danois, ondoyante en suédois, bondissante en norvégien (2). Dans la récitation de la liturgie romaine, établie par le pape Sylvestre (314-335) et fixée par Grégoire le Grand (590-604), les cadences reproduisent sous une forme stéréotypée les cadences les plus fréquentes de la langue (3). « Le récitatif moderne, dit Helmholtz, tire son origine de l'imitation de ces cadences, au moyen du chant. Jacob Péri, qui en est l'inventeur, s'explique là-dessus très clairement dans la préface de son opéra d'*Eurydice*, paru en 1600 (4). » Lulli notait les intonations de la Champmeslé, pour en tirer ses mélodies (5). Piccini et Gluck procédaient de même, au témoignage de

(1) Cp. Théodore Reinach, *Bulletin de Correspondance hellénique*, XVIII, 1894, p. 385 et suiv., et Jan, *Mus. Script.*, *Supplem.*, Leipzig, 1899, p. 11 et 37. La règle, d'après M. Th. Reinach, doit s'énoncer comme il suit : « Dans un même mot, aucune syllabe ne peut porter une note plus aiguë que celle de la syllabe tonique » (*Revue critique d'histoire et de littérature*, 19 nov. 1894). — M. Reinach fait la même remarque à propos des hymnes de Mésomède ; j'y ai pourtant relevé plusieurs violations de l'intonation fixe ; ces irrégularités choquent d'autant plus que Mésomède composait dans un style archaïsant, plus simple que celui des hymnes à Apollon, qui sont antérieurs de trois siècles environ. L'accent de hauteur commençait sans doute à se transformer en accent d'intensité. — Chez les Hindous, le chant des *Védas* n'est qu'un développement de l'intonation parlée, il n'en différait pas à l'origine (v. T. Norlind, *Om språket och musiken*, Lund, 1902, p. 15 et suiv.). — Enfin, chez les Ewe (Togo allemand), qui possèdent à peine une ébauche d'accent, mais en revanche un système d'intonations aussi riche qu'absolument fixe, le chant ne se distingue du langage ordinaire que par le rythme (V. Meinhof, *Beilage zur allgem. Zeitung*, Munich, 1907, 3e trim., p. 679 et suiv.).

(2) « Det synes mig saaledes, at der i mange norske Melodier er noget livligt Springende, i de svenske noget Bølgende og i de danske noget mere jevnt Fremskridende, der svarer til Modulationen i de tre Nationers Talestemme. » A. D. Berggreen, *Norske Folke-Sange og Melodier*, 2e éd., Copenhague, 1861, p. 153.

(3) V. Helmholtz, *l. c.*, p. 312, et Norlind, *l. c.*, p. 29-31..

(4) V. *ib.* — Cp. p. 101, note 1.

(5) « Si vous voulez bien chanter ma musique, disait-il, allez entendre la Champmeslé ». D'après Lecerf de la Viéville, « il allait se former à la Comédie sur les tons de la Champmeslé ». Ces tons sont ceux que Racine voulait qu'elle mît dans ses vers : Racine « lui dictait les tons, que même il notait » (Louis Racine, dans ses *Mémoires* sur la vie de son père). L'abbé du Bos nous en donne un exemple (*Réflexions sur la poésie et sur la peinture*, III, p. 144) : « Racine avait appris à la Champmeslé à baisser la voix en prononçant les vers suivants ... afin qu'elle pût prendre facilement un ton à l'octave au-dessus de celui sur lequel elle avait dit ces paroles : « Nous nous aimions », pour prononcer : « Seigneur, vous changez de visage ! » (Cp. Brossette, appendice à la *Correspondance entre Boileau et Brossette*, 1858, p. 521-522). Du Bos prétend que Racine donna à la Champmeslé l'intonation du rôle de Phèdre, vers par vers. Lulli se formait donc sur l'intonation de Racine lui-même, c'est elle qu'il imitait dans sa musique. Aussi cette musique reproduit-elle bien les inflexions naturelles à notre langue dans la diction poétique. Un siècle plus tard, lorsque Adrienne Lecouvreur joua le rôle d'Armide, « on fut surpris

Marmontel, ainsi que Rameau et Grétry (1). « L'ancien opéra français, depuis Lulli jusqu'à Gluck, était fondé sur la déclamation (2). » J'ai déjà cité Wagner.

3° Les hauteurs caractéristiques qui reviennent le plus souvent dans l'intonation du langage parlé correspondent à la tonique, à la quinte, à la quarte, à la tierce et à l'octave (3). Le chant y trouve ainsi les éléments essentiels de sa mélodie (4).

4° L'intonation de la phrase se termine, sinon sur la tonique au sens musical de ce mot, du moins sur la modale (5).

5° Parmi les cadences nombreuses de la langue parlée, le chant a choisi celles qui donnent le mieux la sensation du repos, incomplet ou complet (6).

6° Les modes du chant eux-mêmes ont pu se dégager, par une sélection graduelle, des modes divers et flottants de la langue parlée (7).

7° Le dessin mélodique des phrases musicales, par sa forme la plus fréquente, la forme ascendante-descendante, correspond à l'intonation circonflexe, qui domine dans les phrases de la prose, au moins dans les phrases affirmatives (8).

Le chant ne fait bien que simplifier, régulariser et compléter les rudiments de rythme et de mélodie qu'il trouve dans les paroles. Il n'en diffère pas essentiellement : il n'y a qu'une différence de degré — il est vrai qu'en général elle est énorme.

b. La poésie.

§ 141. La poésie est née du chant ou plutôt avec lui, en lui, et elle ne s'en est séparée que sur le tard (9). Bien qu'elle se soit développée indépendamment après cette séparation, elle continue à procéder comme lui ; elle est même restée souvent plus fidèle aux formes primitives des deux arts.

de constater que sa déclamation était exactement conforme à celle de Lully » (Le Prévost d'Exmes, en 1779). Si nous ne goûtons guère la musique de Lulli, ce n'est pas seulement parce que nous la chantons et la jouons assez mal, mais encore — ce qui explique précisément cette mauvaise exécution — parce que notre déclamation a quelque peu changé depuis le temps de la Champmeslé et d'Adrienne Lecouvreur.

(1) « C'est au Théâtre Français, écrit le dernier, c'est dans la bouche des grands acteurs que le musicien apprend à interroger les passions, à scruter le cœur humain, à se rendre compte de tous les mouvements de l'âme. C'est à cette école qu'il apprend à connaître et à rendre leurs véritables accents, à marquer leurs nuances et leurs limites. » Il consultait Mlle Clairon pour un duo ; il copiait en musique « ses intonations, ses intervalles et ses accents ». Il a noté les modulations d'une page d'*Andromaque*. J'ai puisé ces renseignements et ceux de la note précédente dans un très intéressant article de M. Romain Rolland sur Lulli (S. I. M., III, 1907, n° 1, p. 3 et suiv.).

(2) Combarieu ; *l. c.*, p. 45

(3) V. § 125, 129, 130, 132, 137 et les notes.

(4) V. § 138, 2°.

(5) V. § 132, p. 101-2.

(6) V. § 129, 130 et 131, et cp. p. 98, note 2.

(7) V. § 132, fin, et IIIe Partie, § 471.

(8) V. Clément, *Méthode d'orgue*, Paris, 1894, p. 82. Sur tous ces points on trouvera des indications plus complètes dans la IIe Partie.

(9) V. IIe Partie.

Comme lui, elle dégage du langage ordinaire les rudiments de rythme et de mélodie qu'il contient, pour les simplifier, les régulariser, les compléter. Mais elle les modifie beaucoup moins. Elle tient le milieu entre le chant et la prose, se rapprochant davantage de l'un ou de l'autre suivant le lecteur ou le déclamateur.

1° La poésie choisit aussi dans la langue parlée les segments rythmiques appropriés au rythme adopté (1). Bien plus encore que le chant, elle y respecte l'accent et la quantité. Mais elle en régularise le rythme en le rapprochant de l'isochronisme absolu. Elle simplifie de même les rapports de durée entre les syllabes.

2° Elle *carre* les phrases rythmiques et mélodiques, d'une autre manière parfois que le chant, mais d'après le même principe : aux divisions correspondantes de la musique, elle peut opposer, comme pendants d'égale valeur, ses vers avec leurs hémistiches, ses strophes avec leurs antistrophes et leurs épodes (2), ses poèmes à forme fixe (sonnet, ballade, rime tiercée (3), sextine, villanelle, rondeau, rondel, lai, virelai, chant royal, etc.).

3° Elle ralentit le tempo, pour donner plus de puissance aux effets du rythme, et elle prolonge les syllabes, ou plutôt les voyelles, pour mieux en mettre le timbre en valeur et en faire ressortir l'harmonie — au sens propre du mot (4).

4° Elle simplifie également l'intonation et la régularise : les intervalles sont moins nombreux, mieux marqués et plus harmonieux, plus considérables aussi (5). Elle module avec plus de simplicité, plus de suite — avec art, en un mot. A ce point de vue elle se rapproche du chant, souvent même de très près. C'est des formes épurées et perfectionnées sous lesquelles elle transfigure l'intonation parlée, bien plus rarement de la prose, que Lulli, Gluck, Rameau et Grétry aimaient emprunter leurs mélodies (6). Saint-Saëns écrit dans ses *Harmonies et Mélodies* (p. 259) : « En entendant bien dire de beaux vers, il m'est arrivé souvent d'y surprendre un air que j'aurais pu noter ».

A un autre point de vue, la poésie l'emporte même d'ordinaire sur le chant, je veux dire la vraie poésie, celle des maîtres : ses « paroles » valent la peine d'être « bien dites », et elle ne les défigure pas en altérant la prononciation ; les « textes » d'où elle dégage une mélodie et un rythme si beaux, pour l'oreille des musiciens eux-mêmes, n'excitent pas nos émotions par ces seuls moyens physiques, mais encore par la beauté intellectuelle du langage, par la puissance de la pensée.

(1) Je parle toujours d'une manière générale, puisque nous ne savons pas encore sur quoi repose le rythme du vers anglais. — Même en français, douze syllabes quelconques ne font pas un bon alexandrin : il y faut un certain choix.

(2) Les poètes modernes eux-mêmes emploient des systèmes de strophes compliqués. V., par exemple, *Napoléon II*, de Victor Hugo.

(3) La *terza rima*.

(4) Cp. § 19, fin.

(5) Cp. § 122, 3e alinéa.

(6) Cp. § 140, 2°, fin.

CHAPITRE VI

LES SILENCES ET LES PAUSES

A. — LES SILENCES.

§ 142. Dans la prononciation il y a souvent des silences. Il y en a pendant l'occlusion des occlusives invoisées, plus longs parfois qu'on ne se le figure, parce que par la force de l'habitude ils passent inaperçus. Pour cette même raison, nous n'avons pas à en tenir compte ici. On s'interrompt de temps en temps en parlant, pour permettre aux organes de se reposer, pour respirer. En général, on fait coïncider ces silences, les seuls véritables, avec la fin d'une phrase ou d'un membre de phrase, parce qu'à ces endroits, loin de nuire à la clarté, ils y contribuent. Ils servent en pareil cas à marquer les divisions grammaticales ou logiques. Ce sont là des silences grammaticaux. Il y en a aussi d'expressifs, qui se mettent à peu près n'importe où. On les représente dans l'écriture par des points de suspension ou des tirets : « Ah ! vous croyez... que je ne veux pas de vous ? Je ne sais pas... si je ne vous aime pas... un tout petit peu (1). »

§ 143. Il y a interruption complète de la mélodie pendant l'occlusion des occlusives invoisées, par exemple celle de [*p*] dans *shop-porter* [*'ʃɔp: ˌpɔ̊:tə*] *don't slap Polly!* [*'slæp:'pɔlı*] (2), etc., ou bien encore celle de [*pt*] dans *to cap texts*, etc. Il en est de même dans les occlusives halenées (v. § 24, *Rem.*) ou partiellement dévoisées comme [*b*] initial ou final en anglais : *Ben, don't slap Bill!* En réalité, la mélodie est interrompue pendant la prononciation de toutes les consonnes invoisées, qui ne peuvent se chanter, puisqu'il n'y a pas de vibrations glottales, mais qui gardent toujours à très peu près la même hauteur, à peine sensible (3). Les consonnes voisées ne

(1) On peut être tenté de regarder comme un silence expressif la prolongation d'une occlusion invoisée, par exemple de celle du [*p*] dans : « Impossible ! » Ce qu'on veut ainsi prolonger, ce n'est pas le silence en lui-même, mais la consonne, comme on le fait aussi parfois pour le [*s*] de : « Assommant ? »

(2) On s'en rend mieux compte en prononçant [*ap···pa*] avec un [*p*] très long et nettement redoublé.

(3) Celle du bruit de frottement ou de frappement (v. § 23 et 24) : elle peut être pourtant très aiguë, dans [*s*] par exemple.

valent guère mieux, en anglais par exemple, où elles le sont rarement du commencement à la fin (1). Les liquides et les nasales sont bien voisées et elles tiennent assez souvent lieu de voyelles dans les syllabes inaccentuées ; mais elles ont quelque chose de sourd. Dans le chant, tandis qu'on allonge beaucoup les voyelles, on abrège un peu les consonnes ou on les transforme en des espèces de semi-voyelles, au moins les invoisées, souvent aussi les autres, par une articulation imparfaite qui supprime en partie la fermeture ou le rétrécissement buccaux, ainsi que par une vibration irrégulière des cordes vocales. C'est là une des raisons qui rendent parfois les chanteurs si difficiles à comprendre. Si en poésie on allonge aussi les voyelles, bien moins toutefois que dans le chant, on n'abrège pas les consonnes et on les articule distinctement. La mélodie y perd, mais la clarté du langage y gagne, et certains effets, tels que l'allitération, ressortent mieux (2).

§ 144. Les silences, quels qu'ils soient, comptent naturellement dans la durée des mesures de la musique et des divisions du vers. Aussi les indique-t-on dans la notation musicale par des signes de *valeur* égale à celles des notes qu'ils remplacent. On ne note pourtant pas, excepté dans l'indication du *phrasé*, certains arrêts très brefs, à la fin des phrases mélodiques, par exemple, ou bien aux reprises d'haleine nécessaires dans les phrases un peu longues. Quant aux *silences* proprement dits, on les prolonge en bien des cas, surtout lorsqu'ils sont expressifs, de manière à suspendre l'isochronisme des mesures. Ils sont parfois alors surmontés d'un *point d'orgue*. Cette suspension du rythme tient justement l'esprit en suspens, surtout quand elle se produit dans le corps d'une phrase. Dans la scansion des vers on peut la noter de la même manière qu'en musique, par un signe qui en indique la *valeur* conforme à l'isochronisme et par un point d'orgue. En général, comme ces suspensions du rythme sont une question de goût personnel, il vaut encore mieux ne pas les indiquer dans les scansions purement schématiques (3).

B. — LES PAUSES.

§ 145. Faute d'autre terme, je donne au mot *pause* une signification plus générale qu'on ne le fait d'ordinaire. J'appelle ainsi tout ce qui marque, au point de vue phonétique, la fin d'une phrase ou d'une division de phrase. Un silence en est incapable par lui-même, quelle qu'en soit la longueur. Dans la prose aussi bien que dans le chant, il n'y a souvent pas le moindre silence entre deux phrases consécutives. On en rencontre quelquefois, en revanche, au beau milieu des phrases et des membres de phrase. C'est le cas en particulier, pour les silences expressifs. Ils tiennent l'esprit

(1) V. § 45, Rem. 2 et 3.

(2) Ce sont mes expériences qui ont attiré mon attention sur tous ces points. V. IIIe Partie, Livres II et III.

(3) On ne les indique pas dans la scansion des vers grecs ou latins.

en suspens ; mais, justement pour cette raison, ils ne sauraient indiquer par eux-mêmes si le sens est complet ou incomplet. Comparez à la seconde phrase citée au § 142 (fin) cette phrase plus courte : « Je ne sais pas ». Il est facile d'entendre qu'après le premier « je ne sais pas... » la phrase n'est pas terminée et qu'après le second elle est complète. Ce n'est donc pas le silence qui l'indique, mais bien l'intonation, par la forme de la cadence. La cadence suffit à montrer les divisions du langage parlé, tout aussi bien que de la mélodie musicale. A ce point de vue on peut l'appeler *pause mélodique*. Il y a aussi, comme on le sait, des pauses accentuelles et des pauses temporelles. Celles-là sont peut-être assez peu marquées et même assez rares en anglais, sauf dans les cadences rythmiques (v. § 81) ; les pauses temporelles, au contraire, y sont la règle (v. § 111). D'ordinaire, la pause mélodique et temporelle est complétée par un silence, qui complète bien, en effet, l'impression de repos et d'achèvement, surtout quand il est assez long (1).

Rem. — Au lieu de pause, j'avais d'abord songé à dire *arrêt*. Mais ce mot me semble encore plus fort que pause, et l'on ne peut guère parler d'arrêts mélodiques : on suggérerait une tout autre idée. En pratique, d'ailleurs, ce que les grammairiens et les métriciens appellent pause ne consiste pas toujours en un silence, dans les vers surtout, si bien qu'en somme j'emploierai ce terme, presque sans exception, dans les mêmes cas que les autres grammairiens et métriciens, mais avec une signification mieux appropriée à la vraie nature du phénomène (2).

(1) Sur tous ces points, v. IIe et IIIe Partie.

(2) On sait qu'en anglais le point d'orgue s'appelle *pause*.

CHAPITRE VII

CONCLUSION

§ 146. Au fur et à mesure qu'il avançait à travers les paragraphes touffus de cette longue prosodie, le lecteur s'est peut-être souvent posé deux questions avec une surprise croissante. Il a pu se demander pourquoi je ne parlais nulle part de la beauté des sentiments ni de la grandeur des pensées, qui sont comme l'âme de la poésie. Il a pu s'étonner de me voir entrer dans de si minutieux détails sur les phonèmes, l'accentuation, la durée et l'intonation, sans oublier les silences — sujets qu'on expédie d'ordinaire en quelques pages, en quelques lignes. Mais je suppose qu'il a trouvé la réponse ou qu'il la soupçonne. Il ne sera pourtant pas inutile de donner quelques explications sur ces deux points.

A. — LE SON ET LE SENS.

§ 147. Ceci n'est pas une poétique. Je n'ai pas à m'occuper du sens des mots ou des phrases, mais seulement des sons du langage et de leurs effets. Il me semble néanmoins nécessaire de montrer les rapports qu'il y a entre les sons et le sens, d'autant qu'à cet égard il règne dans beaucoup d'esprits soit des illusions, d'ailleurs explicables, soit un scepticisme injustifié.

§ 148. Par les représentations qu'il éveille en nous, représentations auditives, visuelles, tactiles, olfactives, gustatives ou motrices, sensations complexes et idées pures, le sens des mots agit directement sur notre sensibilité, indirectement aussi par la réaction de notre organisme (v. § 35). Non seulement il précise ainsi les émotions dont l'intonation et le timbre déterminent uniquement la qualité, et le rythme surtout l'intensité ; il en suscite par lui-même de plus profondes et de plus durables, dont à leur tour l'intonation et le timbre précisent la qualité, et le rythme l'intensité. Ce sont les seules qui subsistent dans une lecture purement visuelle, plus ou moins affaiblies par l'absence du son : comparez l'effet d'une poésie lue seulement des yeux à celui de « beaux vers bien dits ». D'ailleurs, dès que l'émotion s'empare de nous, nous entendons et prononçons les mots, au moins intérieurement, et elle s'en trouve renforcée, par la mélodie et

surtout par le rythme. Les auditifs et les verbo-moteurs (1) ne lisent jamais autrement. On peut même dire qu'il y a presque toujours chez tout le monde, dans la lecture en apparence visuelle, une esquisse d'articulation muette : on l'a constaté par l'observation expérimentale des muscles laryngiens. Voilà pourquoi, même lus tout bas, les vers n'en agissent pas moins sur la sensibilité par leur rythme et par leur mélodie, à des degrés bien différents suivant l'émotivité du lecteur. Mais dans une prosodie, dans une métrique, on ne s'occupe que du vers réellement prononcé, à haute voix, avec son rythme, son intonation et ses timbres naturels. Encore une fois, on ne saurait trop insister sur ce point. Il en est de la métrique sur le papier comme de la phonétique sur le papier : elles ne conduisent à rien l'une et l'autre — si ce n'est à des erreurs.

§ 149. Dans tout pays, on se figure communément que les mots de sa langue maternelle représentent réellement par le son l'objet désigné par le sens. C'est là une illusion. Autrement les mots ne pourraient tant différer d'une langue à l'autre. Qu'y a-til de commun entre *il chante* et *he sings*, *elle sonne* et *sie klingt*, *cock* et *Hahn*? Il va sans dire que nous ne pouvons pas représenter les objets eux-mêmes par les sons du langage. Nous ne les connaissons que par les sensations qu'ils nous donnent et qui sont toutes subjectives : « Nos sensations n'ont aucune ressemblance avec les phénomènes auxquels elles correspondent et dont nous inférons l'existence en nous appuyant sur elles (2). » Nous ne pouvons donc représenter par le son des mots que les impressions produites sur nous par les divers objets. C'est là ce qu'on entend au fond par onomatopée. Comme ces impressions peuvent différer d'un individu et surtout d'un peuple à l'autre, on pourrait songer à expliquer par là pourquoi les mots diffèrent, dans les différentes langues, sans pour cela cesser de représenter vraiment par le son l'objet auxquels ils s'appliquent. Mais nos sens sont essentiellement les mêmes sous tous les ciels, et nos impressions ne sauraient présenter des différences si grandes et si nombreuses.

§ 150. En réalité, les véritables onomatopées, aussi bien que les interjections primaires, se ressemblent dans tous les idiomes. Mais il y en a beaucoup moins qu'on ne se le figure. Peu nombreux sont les mots qui par leurs sons rappellent des bruits naturels, comme *glouglou* ; extrêmement peu nombreux, ceux qui les reproduisent à peu près exactement, comme *coucou*. Encore n'est-il pas sûr qu'on ait à l'origine cherché à imiter le son ou le bruit entendu. L'imitation que provoque chez nous instinctivement l'impression reçue d'un phénomène extérieur, c'est une imitation motrice : le geste. Tantôt c'est un geste du bras, tantôt un geste phonique ou vocal (3), c'est-à-dire une série de mouvements des organes de la parole, mouvements qui correspondent naturellement à l'impression. Le son qui en résulte res-

(1) Ceux qui pensent en entendant ou en articulant tous bas les mots et les phrases.

(2) Hoffding, *Psychologie*, trad. par Léon Poitevin, Paris, 1900, p. 135. J'ai remplacé par *phénomène* le mot *action*, qui me paraît inexact.

(3) En allemand, *Lautgeberde*. V. Wundt, *Völkerpsychol.*, I., I., p. 312 et suiv.

semble à la cause extérieure. Mais s'il la rappelle à l'auditeur, ce n'est pas seulement par cette ressemblance, c'est encore parce que, à son tour, il suscite chez lui un geste vocal correspondant à l'impression exprimée par celui qui parle. La ressemblance, d'ailleurs, n'est presque jamais exacte. Pour un Français, le coq chante *cocorico !* — pour un Allemand *kikeriki !* — pour un Danois, *kykeliky !* [ˌkyˑkəliˈkyˑˑˑ] — pour un Anglais, *cock-a-doodle-doo !* [ˌkɔkəˌduwdlˈduwˑˑˑ] ; et chacun vous soutiendra mordicus que son onomatopée rend bien le chant du coq, tandis que les autres sont fausses. Un petit Français, qui avait appris l'allemand de ses parents et qui avait remarqué ces différences, demandait sans cesse à son père : « Comment est-ce que les chiens aboient en allemand ? Comment est-ce qu'on rit en allemand ? Comment est-ce qu'on pleure en allemand ? etc., etc. »

Je crois pourtant que dans les onomatopées il faut voir surtout une imitation voulue et réfléchie, au moins après coup, du son ou du bruit naturels — que cette imitation ait pour but l'amusement de la répétition, comme chez les enfants, la représentation mentale du phénomène ou de l'objet, ou bien encore et tout particulièrement sa désignation par le langage, dans la conversation. Mais cette imitation véritable et directe est extrêmement rare.

§ 151. On a bien plus souvent recours à un autre moyen, qui permet d'indiquer par le son des mots n'importe quel phénomène naturel, ou plutôt l'impression produite par lui sur notre sensibilité — que ce soit une impression d'origine auditive, visuelle, olfactive, gustative, tactile ou motrice. On sait que les timbres des phonèmes, seuls ou combinés entre eux, ont une puissance affective de qualité et de degré divers. Nous rattachons instinctivement la représentation mentale du phénomène à des mouvements phonateurs dont l'articulation et surtout le son lui correspondent par l'identité ou l'analogie de l'effet produit de part et d'autre sur notre sensibilité, par l'identité ou l'analogie du ton de la sensation (1), souvent aussi par la qualité (hauteur, timbre, complexité) et par l'intensité (sonorité, accentuation) (2) ; ces mouvements phonateurs se produisent spontanément sous le coup de l'impression reçue par nous du phénomène, et ils reparaissent non moins spontanément avec sa représentation mentale.

Il se forme ainsi des *métaphores phoniques* ou *vocales* (3). Elles sont directement saisies par l'auditeur, chez qui la même correspondance existe que chez celui qui parle, au moins si leur langue est la même, entre le ton

(1) Exactement, ton du sentiment sensoriel qui accompagne la sensation (v. p. 16, note 3). Je prends d'ailleurs *sensation*, comme c'est l'usage courant, dans un sens affectif aussi bien que dans un sens intellectif. Par représentation (mentale) j'entends la répétition autonome d'une sensation (au sens propre du mot), une image visuelle, auditive, motrice, etc., etc.

(2) Par exemple, quand nous rendons une couleur éclatante, criarde, terne, etc., par un son éclatant, criard, terne, etc. Cp. p. 18, note 2. — Mais, au fond, c'est toujours le ton de la sensation qui décide de ce choix.

(3) V. Wundt, *ib.*, p. 326 et suiv. J'adopte ici son explication et quelques-uns de ses exemples, mais je ne saurais le suivre toujours dans l'application de sa théorie. Cp. Sütterlin, *Das Wesen der sprachlichen Gebilde*, Heidelberg, 1902, p. 29-35.

des deux sensations qu'éveillent d'un côté la qualité du son et de l'autre le phénomène extérieur.

§ 152. On ne peut mettre en doute la réalité de ces métaphores vocales. Les exemples irrécusables abondent. Il suffira d'en citer deux(1). Il n'y a rien de surprenant à ce que dans presque tous les pays on désigne par les mêmes syllabes le papa et la maman, c'est-à-dire par [*pa*, *ap*, *ma*, *am*, *ta*, *at*, *na*, *an*] : ce sont partout les premières syllabes distinctes que prononce l'enfant, et on l'habitue à les rattacher à son père et à sa mère. Mais quelle raison assigner à ce fait curieux que dans les langues les plus étrangères l'une à l'autre, et dans presque toutes, l'occlusive ou explosive [*p*, *t*] est attribuée au père, et la nasale [*m*, *n*] à la mère ? Pour celle-ci, en outre, le [*a*] est souvent remplacé par une voyelle plus claire, [*e*, *i*], pour le père beaucoup plus rarement ; dans plusieurs de nos parlers provinciaux, par exemple, on dit [*mɛ̃*'*mɛ̃*, *me*'*mɛ̃*, *me*'*me*] ; nulle part, je crois, [*pe*'*pe*] (2).

Il y a une coïncidence encore plus surprenante entre les pronoms personnels : les trois personnes se distinguent de la même manière et souvent par les mêmes consonnes [*m*, *t*, *s*]. Comme il s'agit des langues les plus éloignées à tous les points de vue, on ne peut songer ni à une origine commune ni à un emprunt. Comment les Hottentots auraient-ils copié leur

(1) Wundt, *ib.*, p. 329 et suiv., 332 et suiv. — Je suis seul responsable du commentaire et des essais d'explication.

(2) Le choix de [*am*, *ma*, *an*, *na*] pour la mère peut facilement s'expliquer si les enfants prononcent ces syllabes plus tôt que [*ap*, *pa*, *at*, *ta*]. Est-ce le cas ? [*m*, *n*] sont voisés comme [*a*], tandis que [*p*, *t*] ne le sont point. Mais [*m*, *n*] sont des nasales. On s'attendrait à [*mãmã*, *nãnã*] ou à [*baba*, *dada*]. [*mãmã*, *nãnã*] ont pu se corriger en ['*m ama*, *n'ana*] chez les peuples qui n'emploient pas de voyelles vraiment nasalisées ; en français, la dénasalisation des voyelles nasales avant [*m*, *n*] a tranformé, il y a environ deux siècles, *maman* [*mã*'*mã*] en [*ma*'*mã*]. L'explication est donc toute simple dans ce cas. Mais quand nous rencontrons [*baba*], comme en malais, ou [*dada*], comme en anglais (*dad*), ils s'appliquent au père, non à la mère (en malais *ama*, en anglais *mamma*). Reste encore, d'ailleurs, l'affaiblissement de la voyelle. D'autre part, l'explication que j'ai donnée pour [*mãmã*, *papa*] n'enlève pas à ces mots le caractère de métaphores vocales. Mais il n'y a pas uniquement un rapport intrinsèque et immédiat entre le son et le sens ; il y a aussi, et peut-être surtout, une association naturelle et fatale entre les premières syllabes prononcées par l'enfant et les premières personnes qu'il distingue, qu'il ait besoin de distinguer. A ce point de vue, je rappelle que [*mã*, *nã*], etc., ne s'appliquent pas seulement à la mère, mais aussi à la nourriture, c'est-à-dire tout d'abord au lait de la mère : de là (*faire*) ['*mam*'*mam*], du *nanan* + [*nã*'*nã*], [*na*'*nã*] ; de là aussi la racine primitive du français *manger*, *mamelle* (latin *mamma*), du sanscrit *mãṁ'sam*] et du gotique *mimz* « viande (indo-européen *[*me:m'som*], du gotique *mats* et de l'anglais *meat*, etc. En gallois, *mam* signifie « mère » et « mamelle ». Il y a association, dans le cas de la mère comme de la nourriture, entre la forme première du mot et le mouvement des lèvres de l'enfant qui tette : c'est surtout, à cet égard, une onomatopée motrice ou, si l'on veut, une métaphore motrice. A la mère il faut naturellement ajouter la nourrice : *ama* en espagnol et en portugais, *amma* en vieux haut-allemand, d'où *Amme* en allemand moderne (*amma* signifie « grand'mère » en vieux norrois, comme *amme* dans la Hesse-Nassau, tandis qu'il a se sens de « mère » en bavarois et en souabe). — En frison *pap*, *pape*, en norvégien (dialectal) et en suédois (dialectal) *pappe*, en lituanien, *pãpas*, en latin *papilla*, en italien *poppa* et en vieux français *poupe* signifient « tette » (cp. gotique *daddjan* « allaiter » et français *tette*, *tétine*, *téter*), de même qu'en latin *pappa* ou *pāpa*, en italien *pappa*, en moyen allemand et en anglais *pap* veulent dire « bouillie » (cp. latin *pappare* « manger »). Mais *papa* désigne partout le père : c'est une pure métaphore vocale.

mama sur l'allemand, les Dacotas leur *atar* sur le gotique *atta* ou le turc *ata*, les Lapons leur *mon*, *ton*, *son* « moi, toi, lui » sur nos adjectifs possessifs (1) ? Ces analogies ne peuvent s'expliquer que par la métaphore vocale.

Elles se multiplient quand on prend des langues de même famille. C'est par métaphore vocale que tant de mots indo-européens qui désignent des bruits commencent par [*kr*] (2) : en français, par exemple, *craquer*, *croquer*, *crier*, *crisser*, *crouler*, *cracher*, *crécelle*, *crever*, *crépiter*, *cric*, *criquet*, *croustiller* (3), *croasser* — en anglais, *crack*, *crash*, *crush*, *creak*, *crunch*, *croak*, et avec addition d'un *s*- (4), *scream*, *screech*, *shriek* (5), *shrike*, *shrill*. Tous ces mots sont pour nous extraordinairement expressifs. On remarquera la modification qu'apporte à la métaphore vocale le timbre de la voyelle : cp. en français, *croquer* et *crisser*, *craquer* et *crouler*, *crécelle* et *criquet* — en anglais, *crash*, *crush* et *crunch*, *crack*, *creak* et *croak* (6). Ce n'est point là de l'harmonie imitative, comme on l'entend d'ordinaire assez naïvement : le mur qui croule ne dit pas [*u*], pas plus que la croûte qui croustille sous la dent (7) ; le céleri cru que l'on croque ne dit pas [ɔ] ; la planche qui craque ne dit pas [*a*]. S'il s'agissait d'une imitation, l'effet serait manqué.

Il s'agit d'effets bien plus délicats et bien plus puissants que ceux d'une imitation forcément imparfaite et inexacte. Il y a deux sensations qui par l'affinité de leur ton se provoquent l'une l'autre spontanément et instinctivement : la sensation produite par le phénomène extérieur ou sa représentation provoque le mouvement phonateur du son correspondant ; le mouvement phonateur, surtout par le timbre du son qui en résulte, provoque la représentation adéquate de la sensation d'origine extérieure, c'est-à-dire à un point de vue subjectif, du phénomène lui-même (8).

(1) Non, dira-t-on peut-être, mais sur le vieux norrois [*mi:naɹ*, *þi:naɹ*, *si:naɹ*]. — On ne peut guère admettre que les Lapons aient fait de ces pronoms-adjectifs possessifs leurs pronoms personnels ; ils auraient plutôt emprunté *ek*, *þū* et *[*ha:naɹ*] ou *sa* (inscription de Lindholm). D'ailleurs, les pronoms personnels sont des derniers mots qu'on emprunte. Je ne m'en rappelle qu'un exemple : l'anglais *they* vient du vieux norrois *þeir*, de même origine que le vieil anglais *þā* et servant comme lui de démonstratif aussi bien que de pronom personnel, de sorte qu'il y a eu entre les deux mots une espèce de contamination. D'ailleurs, il y a eu fusion de l'anglais avec le danois dans l'est de la Grande-Bretagne, bien plutôt que de simples emprunts. On n'en saurait dire autant du lapon et du suédois ou du norvégien.

(2) [*kr*] rend l'impression produite par un bruit brusque.

(3) La racine, *croûte*, est évidemment une métaphore vocale, qui apparaît mieux dans ce dérivé.

(4) Les « racines » indo-européennes en [*kr-*] ont des doublets en [*skr-*].

(5) La forme primitive est (moy. angl.) *skriken*. *Shriek* est un doublet de *screech* ; les deux mots sont d'origine scandinave, ainsi que *shrike* et *shrill*. — Je n'ai pas cité *cry*, qui vient du français *crier*, déjà signalé.

(6) Naturellement, il faut se garder de changer la hauteur ordinaire (v. p. 19, 2ᵉ alinéa).

(7) C'est le timbre de [*st*] et surtout de [*i*] qui distingue si nettement l'effet de *croustiller* de celui de *crouler*.

(8) Quand il s'agit de bruits, comme dans les exemples ci-dessus, la métaphore vocale se confond jusqu'à un certain point avec le geste vocal, et dans ce sens on peut parler d'imitation ; d'ailleurs, si la qualité des sensations intervient dans la métaphore vocale, la qualité correspondante des sensations auditives produites par le bruit extérieur et par le phonème n'est autre que le timbre.

La métaphore vocale se retrouve à chaque instant dans la création de vocables nouveaux par le peuple. On ne pourrait s'expliquer sans elle la formation du langage parlé. Tous les mots n'étaient au début que des onomatopées et surtout des métaphores vocales. Cela se passait, pour toutes nos langues, dans la nuit des temps. L'onomatopée a presque entièrement disparu, la métaphore vocale s'est dégradée et en grande partie effacée, par suite de l'évolution incessante du langage due aux modifications phonétiques(1), à des simplifications multiples, à toutes sortes de combinaisons entre les mots primitifs, à des créations nouvelles reposant sur ce premier fonds et sur des associations fortuites, etc., etc.

Il en reste néanmoins beaucoup de traces, plus ou moins faciles à reconnaître.

§ 153. Mais nous désignons les objets par la signification attachée traditionnellement aux mots, bien plutôt que nous ne les indiquons par le son de ces mots — du moins sous la forme d'onomatopée ou de métaphore vocale. Car il y en a une troisième, qui est universelle. Dans toutes les langues, on rattache par une association inévitable le son au sens et par suite à la représentation mentale du phénomène extérieur, indirectement d'abord, comme on le voit, puis directement(2). Sans le concours de cette association, la métaphore vocale serait souvent aussi vague, on peut le croire, que l'est toujours par elle-même la figure de style dont elle porte le nom. En fin de compte, que ce soit par onomatopée, par métaphore vocale ou par simple association, le son de tous les mots éveille directement chez nous la représentation correspondante — de tous les mots de notre langue, bien entendu.

§ 154. Les timbres des idiomes inconnus nous échappent en grande partie, ils ressemblent souvent tout au plus à une déformation des sons qui nous sont familiers; ils ne produisent guère plus d'effet sur nous, en général, que la musique chinoise sur un Européen. Les métaphores vocales disparaissent donc fréquemment; elles s'atténuent, au moins, à en devenir méconnaissables et en tout cas inefficaces. L'association, qui est aujourd'hui le principe le plus actif de la correspondance entre sons et représen-

(1) En voici un exemple : le magyar *atya* *[*'atia, 'atĭa*] était à l'origine une métaphore vocale, comme il l'est resté dans les langues de la même famille, le finnois (*atya* [*'atya*]) et le turc (*ata* [*'ata*]); aujourd'hui, ce mot se prononce [*'ɔcɔ*].

(2) Ce n'est pas là un truisme : si l'enfant apprend à rattacher au tonnerre le groupe de phonèmes [*tɔ'nɛ:r*], c'est sur l'indication d'autrui et par un effort de mémoire. Leur son complexe ne correspond donc pas par lui-même à la représentation du phénomène, mais indirectement ; il s'y rattache bientôt si directement, par l'effet de l'association, qu'il semble le représenter, le reproduire. Nous finissons même par entendre dans les bruits extérieurs les phonèmes, les syllabes et jusqu'aux mots de notre langue — que ce soient des onomatopées, des métaphores vocales ou de simples associations. Pour nous, la montre fait *tic tac*, le coq chante *cocorico*, l'animal à groin grogne [*gʀʀ̃, gʀʀ̃*], l'orage gronde [^ ɔ̃···], l'essieu grince [*gʀ··ɛ̃*], l'auto des pompiers crie *au feu*, le dindon courroucé glouglotte sourdement *plus rouge que toi*. Voici l'exemple le plus curieux que je connaisse de cette illusion : au même endroit de son chant, le grand rossignol dit *Jakob,... tott tott tott tott tott* à Vienne et à Dresde, mais *David... Zicka zicka zicka* en Pologne (Bechstein, *Naturgeschichte der Stubenvögel*, d'après Wundt, *ib.*, p. 254). On voit à quel point nous rattachons toutes nos impressions aux sons de notre langue et aux mots familiers.

tations mentales, est naturellement impossible. Une jeune Allemande, à qui l'on venait d'apprendre le nom français du fromage, a fait cette observation bien typique : « [*'froma:ʃ*, *'froma:ʃ*], répétait-elle d'un air songeur, Käse ist doch viel natürlicher ! » Ne riez pas : elle avait raison. Elle essayait en vain de rattacher le son de ce mot étranger à la représentation de l'objet, à laquelle *Käse* correspondait instinctivement pour elle par la force de l'association ; le timbre avait également pour elle quelque chose d'insolite, d'étrange, d'affecté. Car c'est justement un caractère affecté, déclamatoire et efféminé, faux par suite et peu digne, que les Allemands trouvent à notre langue. La leur, au contraire, nous paraît non seulement rauque et rogue, mais encore grossière et brutale, fanfaronne aussi : « ils hachent de la paille, ils vont tout manger ! » Aussi, des deux côtés, se répand-on facilement en railleries et même en insultes sur la langue du voisin. C'est bien pis quand la passion chauvine s'en mêle, comme c'est trop souvent le cas chez les Allemands, qui semblent nous garder rancune de l'influence passée du français dans leur pays. Le livre de M. Weise sur *Unsere Muttersprache* est autant une diatribe contre l'idiome des Welches qu'un dithyrambe en l'honneur du verbe tudesque (1). Il est possible que le pendant se rencontre chez nous. Et pourtant quand nous nous sommes habitués aux timbres plus graves et moins variés de l'allemand, à son rythme plus lent, à son intonation sans doute moins musicale, mais surtout différente, quand l'association les a rendus pour nous expressifs et peut être chers, nous en percevons et goûtons toutes les nuances, à travers lesquelles nous sentons frémir une âme malgré tout sœur de la nôtre. Nous trouvons à certains de ses vers une douceur infinie, et les poésies d'un Heine ou d'un Dehmel chantent pour nous des mélodies d'une insurpassable beauté.

§ 155. Mais sentons-nous jamais une langue étrangère comme notre langue maternelle ? Heine, justement, à qui ses compatriotes reprochent de s'être par trop francisé, écrivait ces lignes à Paris :

Ich hatte einst ein schönes Vaterland.
Der Eichenbaum
Wuchs dort so hoch, die Veilchen nickten sanft.
Es war ein Traum.

Das küsste mich auf Deutsch und sprach auf Deutsch
(Man glaubt es kaum,
Wie gut es klang) das Wort : « Ich liebe dich ! »
Es war ein Traum (2).

Quand après un séjour de quelques mois à l'étranger, au milieu d'étrangers, nous entendons sonner soudain les syllabes claires et joyeuses de la langue française, tout notre être en frémit. Il nous semble que « c'est notre âme qui

(1) 5tes bis 8tes Tausend, Leipzig, 1896 (il y en a eu depuis de nombreuses éditions).
(2) *Neue Gedichte, In der Fremde*, 3.

vient à nous » (1). Ne l'est-elle pas en effet ? Dans l'harmonie si riche et si délicate de ses timbres vibrent toutes nos sensations, tous nos sentiments ; dans le sens de ses mots s'agitent toutes nos pensées, ailées déjà, ou prêtes à éclore ; dans son rythme changeant notre activité retrouve toutes ses allures ; toutes nos représentations ondoient et se déroulent dans sa mélodie aux variations innombrables, toutes nos émotions y palpitent. Elle est chargée pour nous de souvenirs, conscients ou inconscients, et de pressentiments nets ou confus. Elle vit pour nous de notre vie : notre vie passée s'y rattache indissolublement, et, par là même, notre vie à venir y est comme contenue. Elle est mêlée à nous, et nous sommes mêlés à elle. N'est-elle pas plus que la chair de notre chair et le sang de notre sang — toute notre âme ?

Quelle musique vaudra jamais pour nous la sienne ?

B. — LA MATIÈRE DU RYTHME.

§ 156. Les moyens d'expression que la langue maternelle met à la disposition du poète, nous en connaissons maintenant la nature et la valeur. Mais c'est dans son âme seulement, sous le souffle ardent de l'émotion, que s'épanouit spontanément cette fleur du rythme et de la mélodie, encore imparfaite et comme repliée sur elle-même dans la prose. Ou, si l'on veut, elle est la matière souple et variée, mais aux contours flottants et vagues, comme une ébauche, à laquelle son art impose les formes d'un rythme précis et donne l'éclat chatoyant d'une mélodie aux couleurs harmonieuses. La *matière du rythme*, c'est ainsi que la nommaient les Grecs, pour qui le rythme l'emportait dans les vers sur la mélodie. Seul, d'ailleurs, le rythme se révélait au métricien par le nombre et la quantité des syllabes ; la mélodie restait pour lui presque insaisissable.

En sera-t-il de même pour nous dans le vers anglais ? Le rythme y peut être indiqué par le nombre, l'accentuation et la durée des syllabes. Mais la mélodie ne peut guère être établie que par des expériences, à l'aide d'appareils enregistreurs. Nous tâcherons pourtant d'en fixer au moins les grandes lignes. L'harmonie des timbres est facile à noter, avec ses effets d'homophonie — rimes, assonances, allitérations, consonances — et ses effets de contraste. Mais ce qu'il importe surtout d'étudier, c'est le rythme.

Avant d'entreprendre ce travail, je crois utile de réunir ici en les résumant, et aussi en les complétant, les indications des pages précédentes sur les timbres, l'accentuation, la quantité et l'intonation de la langue anglaise. Pour comprendre les formes du rythme poétique, il faut en bien connaître la matière linguistique dans son ensemble.

a. Les sons.

§ 157. Au premier abord, pour un étranger, les timbres manquent d'har-

(1) Victor Hugo, *Châtiments, Patrie*.

monie en anglais. Cela tient surtout à ce qu'ils diffèrent de ceux qui lui sont familiers dans sa propre langue. Pour une oreille française ou allemande, l'*u* de *cut* [ˈ*kʌt*] et l'*a* de *cat* [ˈ*kæt*] sont quelque chose de vague, d'imparfait, d'hybride — un mélange de [*a*] et de [*œ*], de [*a*] et de [ɛ]. C'est évidemment une impression absolument fausse. Ces phonèmes sont tous aussi distincts et précis que d'autres ; employés à propos, ils ont leur beauté.

Les Anglais articulent avec moins de précision et de force que les Français, par exemple : aussi trouvent-ils qu'en parlant nous faisons sans cesse des grimaces avec la bouche. Leurs sons ont moins de netteté que les nôtres, mais plus de flexibilité. Quand ils exagèrent, leur prononciation perd en clarté, et leurs timbres en valeur. Ellis dit qu'en écoutant parler un très grand nombre d'orateurs, il a remarqué « how much sound they produced which was not differentiated into vowel quality, and which therefore diminished the intelligence of their utterances. The part really effective seemed to lie, in general, at a high pitch, and to sound so weak and thin, that the wonder was how it was perceived at all, and that it was no wonder that ears required long practice before they could apprehend such minute and fleeting differences » (1). La plupart ouvrent peu la bouche, et beaucoup en arrivent par suite à nasiller perpétuellement. Les consonnes voisées ne le sont déjà qu'en partie avant et après les silences. Quand on augmente encore ce dévoisement, la sonorité diminue d'autant. Toutes ces causes donnent réellement à la prononciation quelque chose de flou, de gris et de terne, de fort peu musical. Mais quand les Anglais sortent de leur réserve ou de leur froideur en apparence indifférentes, dans la vie de famille, entre amis, dans la lecture des vers, sur la scène, les sons s'animent de couleurs vives et chaudes, comme éclairés soudain par une flamme intérieure. Je n'oublierai jamais la première fois que j'ai entendu lire en Angleterre, *Paradise Lost* et *Hyperion*. C'était chez un de mes amis, qui possède un « bel organe » et qui aime passionnément la poésie. Les sons chatoyaient et resplendissaient comme des pierreries. Mais c'est faire injustice à ces vers que de les comparer à des choses mortes. Tennyson a trouvé le mot juste en appelant Milton « organ-voice of England ».

§ 158. Le nombre des sons est à peu près le même qu'en français. Je compte seize voyelles (2). Plusieurs, il est vrai, ne se rencontrent que dans des diphtongues véritables ou impropres (3). Toutes, excepté [ɔ], n'ont qu'une seule quantité — longue ou brève (4). Il n'y en a que trois qui

(1) *Speech in Song*, p. 32.

(2) [*a*], dans *fine* [ˈ*faın*] et *loud* [ˈ*laŭd*] ; [*ɑ*], dans *farm* [ˈ*fɑ:m*] ; [ʌ], dans *cut* [*kʌt*] ; [*æ*], dans *fat* [ˈ*fæt*] ; [*e*], dans *met* [ˈ*met*] et *fade* [ˈ*feıd*] ; [ɛ], dans *fare* [ˈ*fɛə*] ; [*ə*], dans *alone* [*ə*ˈ*loŭn*] ; [*ə:*], dans *firm* [*fə:m*] ; [*i*], dans *Mede* [ˈ*mijd*] et *mere* [ˈ*miə*] ; [i], dans *fit* [ˈ*fıt*] ; [*ı*], dans *pity* [ˈ*pitı*] ; *o*, dans *lobe* [ˈ*loŭb*] ; [*ɔ*], dans *lot* [ˈ*lɔt*] et *noise* [*nɔĭz*] ; [ɔ̄], dans *lore* [ˈ*lɔ̄ə*] et *form* [ˈ*fɔ̄:m*] ; [*u*], dans *pool* [ˈ*puwl*] et *poor* [ˈ*puə*] ; [u], dans *put* [ˈ*put*]. Il y a, naturellement, bien des nuances menues, dont je ne tiens pas compte.

(3) [*a*, *o*] et [*i*, *u*, ɛ].

(4) En français parisien, nous avons seize voyelles au moins, qui se rencontrent aussi bien isolées qu'en diphtongue et dont quatorze peuvent être brèves ou longues ; [*ə*] et [*e*] sont pres-

soient longues : [*a:, ɔ̂:, ə:*]. En revanche, le timbre se modifie souvent dans les inaccentuées, toujours à son désavantage ; cependant, la teinte grise et vague des voyelles inaccentuées fait peut-être mieux ressortir les autres (1). Les diphtongues sont nombreuses et variées. On ne remarque en général que les décroissantes. Il y en a pourtant de croissantes, surtout dans les syllabes inaccentuées, il est vrai, dont elles relèvent un peu la tonalité (2), mais aussi dans les accentuées. Il me semble que le premier son est bien une voyelle dans les combinaisons suivantes, quoiqu'on le transcrive d'ordinaire comme une consonne ou semi-voyelle : [*ĭa:*], dans *yarn;* [*ĭuw*], dans *you;* [*ŭij*], dans *we*; etc (3). Les poètes anglais ne manquent donc pas d'accords divers et finement nuancés pour varier l'harmonie de leurs vers : il y en a de très sonores et facilement prolongeables, comme [*a:*] dans *farm,* et [*ɔ̂:*], dans *form*; il y en a de légers et d'aigus, comme toutes les brèves simples ; il y en a surtout de complexes, aux résolutions progressives, comme les diphtongues (4). L'anglais est beaucoup plus riche à cet égard que l'allemand, par exemple ; mais les voyelles pleines et sonores y sont moins fréquentes (5).

Il a en revanche moins de consonnes dures et moins de groupes de consonnes (6). Les aspirées [*p, t, k*] ne le sont que très légèrement. Les consonnes initiales ont cependant plus de force qu'en français, partant plus de longueur. Si elles interrompent davantage la mélodie, elles se prêtent beaucoup mieux à l'allitération (7).

§ 159. Aussi est-elle fréquente dans les proverbes :

Much would have more. Much coin, much care. Waste not, want not. No penny, no piper. Cut your coat according to your cloth. Every path has a puddle. A lie has no legs. Great barkers are no biters. Live and learn.

que toujours brefs (à Paris). Ici non plus, je ne tiens pas compte des nuances : rien qu'en ajoutant les voyelles moyennes, on élèverait le nombre à vingt-cinq (v. Rousselot-Laclotte, *Précis*, p. 27-48).

(1) Ressortent-elles mieux ainsi que lorsqu'on oppose l'un à l'autre deux timbres bien nets? Le rouge et le vert ressortent-ils mieux quand on les sépare par des teintes neutres que lorsqu'on les met l'un auprès de l'autre ? La réponse n'est pas douteuse. Mais, d'autre part, une succession ininterrompue de timbres sonores dépayse les oreilles habituées à l'alternance des timbres ternes avec les timbres bien colorés : « Vos vers sont trop pleins pour nous », me disait un jour M. Ernst Grosse.

(2) [*ĭə, ĭü*], etc., dans *India, value,* etc.

(3) Pour certains phonétistes allemands les diphtongues croissantes ne sont pas de vraies diphtongues. D'après quelle définition ? On pourrait prétendre qu'elles sont plus harmonieuses que les décroissantes, puisque la série d'accords vocaliques s'y termine sur le plus sonore : cp. [*aì*] et [*ìa:*].

(4) Résolution n'est pas pris ici dans son sens exact : on ne passe pas d'une dissonance à une consonance, du moins dans les diphtongues décroissantes.

(5) Je ne parle pas de l'italien ou du suédois, qui de toutes les langues indo-européennes actuelles possèdent les timbres les plus sonores. Du français, je ne puis rien dire. Je me contente de comparer l'anglais à l'allemand.

(6) Il y en a qui paraissent difficiles à prononcer, comme [*ðz̧*] dans *baths* [*ba:ðz̧*], et qui ne le sont pas.

(7) L'allitération consiste dans la répétition d'une même consonne au commencement de deux syllabes accentuées ou davantage.

The better day, the better deed. All is not gold that glitters. Many a mickle makes a muckle. To throw the helve after the hatchet. To run with the hare and hold with the hounds. The mouse is mistress in her own mansion. Men make houses, but women make homes. — Cp. les locutions : Tit for tat ; to buy a pig in a poke ; to be on one's last legs ; spick and span new ; to toil and tug.

L'assonance (1) est plus rare, soit seule, soit accompagnée de l'allitération ou de la consonance (2) :

A penny saved is a penny gained. As mad as a hatter. A receiver is worse than a thief. Look before you leap, and think before you speak. — Take fortune by the forelock. — To gild the pill (3).

La consonance s'emploie encore moins toute seule :

Lend a hand (3)

La rime, qui unit la consonance à l'assonance, apparaît plus souvent que ces deux dernières, mais moins souvent que l'allitération :

Safe bind, safe find. Health is better than wealth. Little strokes fell great oaks. He that goes a-borrowing goes a-sorrowing. When the cat is away, the mice will play. Birds of a feather flock together. There's many a slip between the cup and the lip. A red sky at night is the shepherd's delight ; a red sky in the morning is the pilgrim's warning. — As snug as a bug in a rug. To toil and moil.

De même que dans les autres pays germaniques, on rythme nettement et fortement les dictons de cette espèce — allitérés, assonancés, consonancés, ou rimés (4).

§ 160. Ces différentes formes de l'homophonie ne sont autre chose que des métaphores vocales (5). Il n'est pas nécessaire que le ton de la sensation

(1) L'assonance consiste dans la répétition d'une même voyelle en syllabe accentuée.

(2) La consonance consiste en la répétition d'une même consonne après la voyelle de deux syllabes accentuées ou davantage.

(3) C'est par suite de l'accentuation que l'assonance et la consonance sont moins recherchées en anglais que l'allitération. V. § 68, *Rem.* 2.

(4) Je comprends l'allitération, l'assonance, la consonance et la rime sous le nom général d'homophonie. Je distingue donc l'homophonie de l'homonymie et les mots homophones des mots homonymes : deux mots sont homophones quand ils ont un ou plusieurs sons de semblables. — Rigoureusement, c'est dans le sous-chapitre A (*Le son et le sens*), que j'aurais dû parler de l'homophonie. Il m'a semblé qu'à un point de vue pratique la question avait plutôt sa place dans celui-ci, où je considère la langue comme matière du rythme.

(5) Les « esprits positifs » se figurent qu'on a « inventé » l'allitération, l'assonance, la consonance et la rime pour mieux graver proverbes et maximes dans sa propre mémoire et surtout dans celle des auditeurs. Stendhal dit de même : « Les vers furent inventés pour aider la mémoire. Plus tard on les conserva pour augmenter le plaisir par la vue de la difficulté vaincue » (*De l'Amour, Fragments divers*, XXVI). Ainsi les hommes se seraient dit un beau jour : « Pour qu'on se rappelle mieux mes maximes et mes récits, je m'en vais inventer l'allitération, l'assonance, la consonance, la rime et les mètres. » N'est-ce pas absurde ? J'entends bien ce que pourraient m'objecter des critiques plus avisés : « Ces homophonies se sont rencontrées par hasard dans certains dictons, et comme on a observé qu'elles aidaient la mémoire, on s'en est servi par la suite de propos délibéré. » D'abord, c'est admettre déjà que la ressemblance des sons établit un lien entre les idées. Et puis, croit-on que l'allitération elle-même se présente si souvent d'une manière fortuite en anglais, par la force des choses ? De tous les exemples que je viens de citer, et

motrice et auditive corresponde exactement à celui de la représentation mentale : il suffit qu'on rattache deux idées par une même impression sonore pour les associer fortement et indissolublement dans une représentation complexe. Elles sont mieux liées ainsi l'une à l'autre que par un long raisonnement. La sagesse populaire l'a remarqué, comme le prouve non seulement la locution « sans rime ni raison », mais bien plus encore le proverbe qu'on oppose à cette puissance associative de la rime : « rime n'est pas raison ». On la reconnaît même en la combattant, puisqu'on s'en sert pour donner plus de poids à cette maxime (*r*ime, *r*aison). Quelquefois, comme dans « many a mickle makes a muckle », la ressemblance des consonnes initiales et la différence des voyelles se font mutuellement ressortir, et par cet effet combiné elles associent deux représentations en les opposant. Comparez ce passage d'André Cornélis, où M. Bourget parle de la sonnerie de deux horloges : « un tintement grave, puis un tintement grêle » (p. 27). L'opposition serait moins sensible s'il avait dit : un tintement grave, puis un tintement aigu (1).

Cette puissance associative de l'homophonie, la linguistique et la philologie nous en fournissent maints exemples. Dans les langues à flexion, auxquelles on peut ajouter à ce point de vue les langues agglutinantes, les morphèmes ou les affixes de toute sorte (préfixes, infixes et surtout suffixes), les désinences et la déflexion étaient probablement à l'origine des métaphores vocales (2) ; mais ils ne s'appliquaient qu'à des cas particuliers et ils étaient par suite très nombreux, variant sans cesse avec le sens du mot et l'impression du parleur (3). Ils se sont peu à peu réduits à quelques

que j'ai notés en quelques instants au hasard du souvenir, il n'y a que « much will have more » et peut-être « great barkers are no biters » dans lesquels l'allitération soit imposée par la forme des seuls mots correspondant à l'idée. — Cette forme peut reposer elle-même sur une métaphore vocale, comme dans *much* et *more* : cp. *beaucoup* et *plus*, *viel* et *mehr*, *good* et *better*, *bad* et *worse*, où nos ancêtres ont continué d'exprimer par la différence des formes phonétiques la différence qui pour eux l'emportait sur la ressemblance dans la signification (v. H. Osthoff, *Vom Suppletivwesen der indogermanischen Sprachen*, Heidelberg, 1900). Dans les autres cas, il y a eu recherche instinctive de l'allitération, comme le montre la comparaison avec les proverbes français correspondants. Enfin, on ne peut invoquer cette raison de mnémotechnie pour expliquer l'allitération de simples locutions toutes faites, telles que « to toil and tug », « spick and span new », etc. Quant au vers, comment comprendre qu'on se soit avisé de l'inventer comme aide-mémoire ? Pour qu'on pût songer à se servir des homophonies, des mètres et du chant comme moyens mnémotechniques, il fallait qu'ils existassent déjà ; qu'on l'ait fait, nous n'en pouvons douter, hélas ! Sur l'origine des mètres, v. IIe Partie. — L'emploi de l'homophonie ne peut s'expliquer que par la métaphore vocale.

(1) Cp. § 151 et suiv., surtout la ressemblance et l'opposition entre *crack*, *creak*, *croak* — *crash*, *crush*, *crunch*, etc.

(2) La déflexion ou alternance vocalique (= allemand *Ablaut*) a pour cause une différence d'accentuation : cp. en français *mourir* et *je meurs*, *saler* et *sel*, *dix* et *doyen*. Cette différence d'accentuation a joué dans les langues primitives le rôle d'une métaphore vocale. Dans certains cas, la déflexion s'explique directement par la métaphore vocale, comme dans *craquer*, *croquer*, *creak*, *croak*, *crack* ; mais ce sont là des mots différents.

(3) Certaines langues d'Afrique, telles que le Souahili, ont jusqu'à neuf genres grammaticaux et des affixes différents suivant qu'on s'adresse à un chef, à un guerrier, à une femme, etc. Voir l'article du P. Sacleux dans *la Parole* (1902).

formes généralisées par le rattachement des associations phonétiques aux associations abstraites entre idées. Les langues une fois fixées, autant qu'elles peuvent l'être, ce travail de simplification s'est ralenti, mais il n'a jamais cessé de modifier par l'analogie la déclinaison, la conjugaison, la dérivation et la composition. L'homophonie s'est imposée par l'identité de la signification fondamentale ou de la fonction. Nous avons des exemples du premier cas dans *aimer* et *aimable,* au lieu du vieux français *amer* et *amable,* d'après *j'aime, tu aimes,* etc. (1); dans *je trouve,* au lieu du vieux français *je treuve,* d'après *trouver, j'ai trouvé,* etc. (2); dans *chaleureux,* au lieu de *chaloureux,* d'après *chaleur* (3); dans *bleuet,* auprès de *bluet,* d'après *bleu.* C'est pour le second cas surtout que les exemples abondent : en allemand, la rime *schlagen : fragen* a entraîné la rime *schlug : frug,* au lieu de *fragte*; en grec ancien, la rime Ἀλκιβιάδης : Σωκράτης a entraîné la rime Ἀλκιβιάδην : Σωκράτην, au lieu de Σωκράτη (4); dans les langues romanes, la rime *minui : debui : habui* a entraîné la rime **minutu : *debutu : *habutu,* au lieu de *debitus, habitus* (5). Il suffit d'écouter les enfants pour constater dans quelles proportions l'homophonie est un principe actif du langage, surtout quand il s'agit de formes rares. Malgré la fréquence de *mort,* plus d'un écolier conjugue *j'ai mouru,* à cause des rimes *mourir : courir* et surtout *mourus : courus* (6). A quel point la rime règle l'analogie, nous le voyons par ce fait qu'il ne dit pas *mouré* ni même *mouri,* d'après *crevé, péri,* bien que sous le rapport de la fonction (participe) l'association sémantique soit exactement la même et qu'il s'y en ajoute une autre par l'identité de la signification radicale.

Les mots s'unissent dans notre esprit en deux groupes distincts, que nous essayons instinctivement de faire coïncider : ils s'unissent d'un côté par association du sens ; de l'autre, par association du son. Mais la seconde association est celle qui frappe le plus, qui s'impose d'abord à la conscience. Jamais les enfants ne remarquent d'eux-mêmes le rapport de *je vais* avec *nous allons,* et s'il leur arrive d'employer de suite ces deux mots, jamais ils ne s'amusent à compléter la série logique — *je vais, nous allons, j'ai été, j'irai*; il est même assez difficile de leur apprendre à le faire, c'est-à dire à conjuguer le verbe *aller.* Qu'ils se surprennent, au contraire, à employer de suite deux mots homophones, ils changent maintefois le cours de leur pensée pour fixer leur attention sur cette homophonie : ils cherchent d'autres mots qui la présentent, ils en inventent au besoin, souvent d'absolument

(1) Le nom propre *Amable* se trouvait en dehors de l'association d'idées qui a entraîné l'homophonie.

(2) Lafontaine emploie encore deux fois *treuve* (*Fables,* II, 20 ; IX, 4).

(3) C'est en 1684 seulement que l'Académie a remplacé *chaloureux* par *chaleureux.* Nous disons encore *douleur, douloureux,* etc.

(4) Cp. encore Τιμοκράτης, au lieu de Τιμακράτης (cp. Τιμαγένης, πυλαμάχος), d'après Ἀριστοκράτης ; ἑξάπους, d'après ἑπτάπους ; etc.

(5) C'est de **debutu, *habutu* que viennent en italien *dovuto, avuto,* et en français *deu* [dëʼy], *eu* [ëʼy], puis *dû, eu* [ʼy].

(6) La forme insolite *je mourus* (le passé défini a disparu de la langue parlée) amène facilement *j'ai mouru.*

inintelligibles. Tantôt ils les défilent tout simplement à la queue leu-leu, tantôt ils en forment des phrases, parfois bien surprenantes. Les grandes personnes elles-mêmes restent quelque peu enfants sur ce point, surtout chez les primitifs et dans le peuple. C'est ainsi que se sont formées et conservées de génération en génération des *rigmaroles* telles que les suivantes :

Rat vit rôt, rat mit patte à rôt, rôt brûla patte à rat, rat fila.

Grand, gras, gros grain d'orge, quand te dégrand-gras-grossiras-tu ?

Combien ces six cent six saucisses-ci ? — Ces six cent six saucisses-ci, Monsieur Sanssouci, c'est six cent six sous (1).

Peter Piper picked a peck of pickled pepper,
A peck of pickled pepper Peter Piper picked.
If Peter Piper picked a peck of pickled pepper,
Where is the peck of pickled pepper Peter Piper picked.

Swan, swan, over the sea;
Swim, swan, swim;
Swan, swan, back again;
Well, swan, swam (2);

Inkum, jinkum, Jeremy buck,
Yamdy (3) horns do Au (4) cock up (5)?

Charley, Charley stole the barley (6).

(1) La langue de nos *bébés* repose sur l'homophonie : papa, maman († [*mã'mã*]), nanan († [*nã'nã*], lolo, dodo, mamm-mamm, pipi, caca, dada, toutou, mimi, joujou, bonbon, nounou, fanfan, cocotte (de [*kɔtkɔt*]), Toto, Tata, Loulou, Lili, Lolotte (de [*lɔtlɔt*]), etc. ; cp. bibi, titi, cancan, bouiboui, bébète, pépettes, etc. La répétition d'un même son, outre qu'elle est facile et par suite agréable, renforce l'expression ; longtemps les enfants disent *grand grand* pour *très grand*, et nous en faisons parfois de même (« long, long ago — this too too solid flesh »); le parfait réduplicatif de l'indo-européen n'a pas d'autre origine. Cp. Paul Passy, *Changements Phonétiques*, § 451-3.

(2) *Mother Goose's Nursery Rhymes*, Londres (Routledge), 1891, p. 207.

(3) = how many.

(4) = I.

(5) C'est l'une des formules du jeu *Buck, buck* dans la paroisse d'Almondbury (Yorkshire, W. Riding) : « A boy jumps on another's back, and holding up some fingers, says : Inkum, etc. » (Easther-Lees, *A Glossary of the Dialect of Almondbury*, London, 1883). On a le même jeu près de Heidelberg. A Handschuhsheim, par exemple, on dit :

[*'rũmb̥ld̥i 'b̥ũmb̥ld̥i 'holvˌʃtok !*
ˌvifl 'hevnv ˌhodv 'bok ?]

(Ph. Lenz, *Der Handschuhsh. dialekt*, I, Leipzig, 1888, p. 17).

(6) V. *Mother Goose's N. Rh.*, p. 240.

Oh ! the crusty, dusty, rusty miller (1).
High diddle doubt, my candle 's out (2).
Sing he, sing ho, the carrion crow (3).
A diller, a dollar, a ten o'clock scholar (4).
Thomas a Tattamus took two T's
To tie two tups to two tall trees (5).

Pitty Patty Polt,
Shoe the wild colt ;
Here's a nail,
And there's a nail,
Pitty Patty Polt.

Brow, brow, brinkie,
Eye, eye, winkie,
Mouth, mouth, merry,
Cheek, cheek, cherry,
Chin chopper, chin chopper,
etc. (6).

Le record du genre est détenu, à ma connaissance, par ces vers que rythment les petites Parisiennes pour trouver *celle qui y sera* :

|*'am, 'stʀam, 'gʀam,*
'pik e 'pik e 'kɔlegʀam,
'bu:re 'bu:re 'ʀata'tam,
'mis, 'tʀam, 'gʀam| (7)

On peut rattacher à ces homophonies fantaisistes les refrains dépourvus de tout sens logique, mais parfois très expressifs, qui sont si fréquents en français et en anglais.

(1) *Ib.*, p. 140 ; au lieu de *crusty*, il y a *rusty*.
(2) *Ib.*, p. 141.
(3) *Ib.*, p. 93.
(4) *Ib.*, p. 230.
(5) *Ib.*, p. 144.
(6) *Ib.*, p. 153. — Voici quelque chose d'analogue en danois :

Ullen dullen doff,
Fingen fangen foff,
Foff for alle Markepander
E B ba buff,
Kaalvippen, Kaalvappen,
Der slap 'en
Paa Trappen,
Kan Du snapp' en
Da nap 'en.

Ride Ranke, 3e éd., Elseneur, 1889, p. 8.

Seuls les derniers vers ont un sens : Le voilà échappé par l'escalier ; si tu peux l'attraper, il faut le happer. On récite cette poésie pour trouver celui ou celle *qui y sera*. Les petits Esquimaux du Groënland en emploient au même usage une de même forme (par exemple [*tu:lian tu:lian tu:lianta:, wiŋile: wiŋile: wiŋlista:*], etc.), qui en est peut-être tout simplement une copie, bien qu'elle soit répandue du nord au sud de la grande île glacée (v. W. Thalbitzer, *A Phonetical Study of the Eskimo Language*, Copenhague, 1904, p. 316). — On trouvera des *Counting-out Rhymes* tout aussi étranges dans *English Folk-Rhymes*, par G. F. Northall, Londres, 1892, p. 341 et suiv.

(7) Peut-être faut-il voir là, au moins dans les premiers mots, la déformation d'un texte importé par une gouvernante allemande : *eins, zwei, drei*, etc. Ces déformations ne sont pas rares. On en trouvera un exemple, encore inexpliqué en partie, dans *Dania*, VII, p. 241 et suiv., VIII, p. 60 et suiv. Cp. aussi note 6, fin.

Voici quelques exemples tirés du recueil de *Nursery Rhymes* déjà cité (1): ding, dong, bell (p. 197); ding, dong, darrow (p. 121); bumpety, bumpety, bump (p. 266) (2); lumpety, lumpety, lump (p. 266); hey diddle, diddle (p. 151); deedle, deedle (p. 201); whiskey, whaskey, weedle (p. 23); fiddle, faddle feedle (p. 23); jiggety, jig (p. 24); jiggety, jog (p. 24) (3); hickety, pickety (p. 204); dickery, dickery dare (p. 31); dickery, dickery dock (p. 229); Fal la, la la lal de (p. 188); fol de riddle, lol de riddle, hi ding do (p. 93).

Pour aider les enfants à retenir les nombres, on a imaginé des rimes de ce genre, ou plutôt ils les ont trouvées d'eux-mêmes pour s'amuser : One, two, buckle my shoe, etc. ; One, two, three, four, five, I caught a hare alive, etc. ; Un', deux, trois, j'irai dans l'bois, etc.

Les enfants rythment toujours toutes ces formules homophoniques — c'est presque un chant — en les accompagnant souvent de battements de mains, de frappements de pied ou autres gestes également rythmés (4).

Si l'homophonie s'impose ainsi d'elle-même, par un simple jeu d'associations articulatoires et surtout auditives, que sera-ce donc quand elle répond à une association d'idées ou de sentiments, quand elle a une valeur logique ou émotionnelle, quand elle constitue une véritable métaphore vocale ?

§ 161. Ces métaphores vocales surgissent aussi instinctivement, chez tous les hommes, que celles dont nous avons vu des exemples, si curieux et si inexplicables pour nous, dans la formation des mots. A plus forte raison chez les poètes : chez eux surtout, à un degré merveilleux, les représentations mentales et les sons se correspondent et s'appellent. L'allitération est si naturelle à Swinburne, qu'il ne peut écrire une page de prose sans l'y semer à profusion. Et ce sont bien là presque toujours de véritables métaphores vocales, au sens propre du mot, significatives à la fois et spontanées.

Sans doute, le poète fait un choix entre celles qui se présentent à son esprit, et les enchaîne avec un art conscient; sans doute, il se donne parfois la peine de les chercher. Est-ce que le peintre ne cherche pas souvent la couleur qui peut le mieux rendre ses impressions ou représentations visuelles ? Est-ce que nous ne cherchons pas tout aussi souvent le mot qui

(1) En se reportant au texte de la *Nursery Rhyme*, le lecteur verra combien le refrain y est presque toujours approprié en tant que métaphore vocale.

(2) Cp. dans la poésie allemande citée p. 130, note 5 : bumpelti, rumpelti. Comme il ne saurait être question d'emprunt, la ressemblance des deux formes montre bien que nous avons affaire à une métaphore vocale, à moins qu'on ne veuille les faire remonter aux temps lointains où Anglo-Saxons et Francs étaient voisins. — En tout cas elle est expressive :

A farmer went trotting upon his grey mare,
Bumpety, bumpety, bump !
With his daughter behind him so rosy and fair,
Lumpety, lumpety, lump !

(3) To market, to market, to buy a fat pig (hog)
Home again, home again, jiggety jig (jog).
Cp. la citation précédente, note 2.

(4) V. la musique de *Une, deux, trois* dans *Voyez comme on danse*, Paris (Sporck), 1902, p. 36.

peut le mieux exprimer notre pensée ? La couleur et le mot ainsi cherchés en sont-ils moins naturels ? Au contraire, puisqu'ils s'adaptent mieux aux but proposé, qu'ils traduisent plus exactement la sensation visuelle ou la pensée. Ces efforts, d'ailleurs, ne sont ni fréquents ni pénibles chez le vrai poète : les émotions et la musique des mots s'évoquent trop facilement dans son âme par leurs affinités mytérieuses (1). N'est-ce pas de la même manière que la tonique revient dans une mélodie, pour en donner le ton ? De la même manière encore qu'ont été créés et qu'agissent sur nous les prestigieux *Leitmotive* d'un Wagner ? Ils sont si puissants, qu'à les entendre, toute la physionomie physique et morale d'un personnage nous réapparaît, que tout un ensemble d'émotions passées renaît dans notre âme. Ce ne sont pourtant que de simples métaphores vocales et instrumentales, renforcées par l'association, exactement comme les diverses homophonies du langage ordinaire et de la poésie (2).

Quant à vouloir démontrer dans tous les cas par quelles propriétés du son la sensation auditive correspond à la représentation mentale, ce serait peine perdue. Mais que cette correspondance existe dans les rimes, qui pourrait en douter (3) ? Il y en a de claires et légères, qui voltigent comme des flocons de neige, comme des papillons blancs ; il y en a de claires et légères, de sourdes et lourdes, de sombres comme l'ombre, de graves et suaves, il y en a qui crient.

Si c'est là ce qu'on appelle harmonie imitative, soit ! cette harmonie imitative existe, et ce serait folie que de la méconnaître ou de la proscrire. Mais si l'on entend par là une imitation réelle et adéquate, certes elle est impossible, elle ne peut guère atteindre d'autre effet que le ridicule : au mieux aller, elle est aussi peu artistique qu'un chiffon d'étoffe véritable plaqué sur une robe au beau milieu d'un tableau.

(1) « Pour le poète, les mots ont, en eux-mêmes et en dehors du sens qu'ils expriment, une beauté et une valeur propres comme des pierres précieuses qui ne sont pas encore taillées et montées en bracelets, en colliers ou en bagues ». (Th. Gautier, Notice sur Charles Baudelaire, *Fleurs du Mal*, éd. Calmann-Lévy, 1896, p. 46). Un prosateur norvégien, Andreas Haukland, s'exprime encore avec plus de force, dans *Hjemvé* : « Alle de billeder, der blussed som festlige fakler gjennem livet og over jorden, de skulde gjengi's i ord, der blussed. » Shelley expose nettement cette correspondance du son et du sens : « Sounds as well as thoughts have relations both between each other and towards that which they represent, and a perception of the order of those relations has always been found connected with a perception of the order of the relations of thoughts. Hence the language of poets has ever affected a certain uniform and harmonious recurrence of sound without which it were not poetry, and which is scarcely less indispensable to the communication of its influence than the words themselves, without reference to that peculiar order (*A Defence of Poetry*).

(2) On trouve déjà chez Lulli cent exemples de *Leitmotiv*, entre autres les *Revenez, revenez* de *Thésée*, d'*Atys*, d'*Isis*, etc. Comme le prouve bien ce cas particulier, ce ne sont pas des onomatopées, de la peinture musicale : il cherchait simplement, ainsi que le remarque l'abbé du Bos, « à produire par le chant, l'harmonie et le rythme, un effet approchant de l'idée que nous avons » (V. Romain Rolland, *l. c.*, p. 40). Ce sont des métaphores musicales.

(3) Pour s'en rendre compte, il faut les prononcer, naturellement, avec l'accentuation et l'intonation appropriées, aussi bien que dans le cas d'un motif mélodique. Si on ne les lit que des yeux, ce ne sont plus des rimes.

Quand je parle de rime, il faut entendre aussi les autres espèces d'homophonie. Les proverbes, les locutions, les *rigmaroles*, les *nursery rhymes* et les refrains que j'ai cités plus haut, et l'on pourrait en accroître indéfiniment la liste, montrent que le poète anglais trouve dans la langue familière des exemples de toutes ces homophonies, qu'il n'a lui-même nulle peine à en trier instinctivement de bien appropriées, pour les sertir avec art, dans cette mine si riche de l'idiome maternel, où enfants et gens du peuple puisent à pleines mains et au hasard.

Remarque. — A propos surtout de ces diverses homophonies, on va répétant que la poésie n'est pas un langage naturel. Naturel? Qu'est-ce qu'on entend par là? Le mot *fromage* n'était pas naturel pour mon Allemande de tout à l'heure. Il l'est pour moi ; il est même bien loin d'avoir quelque chose d'affecté, de raffiné. Les vers sont une autre langue que celle dont nous nous servons d'ordinaire, mais elle est en soi tout aussi naturelle. Ce qui est naturel, quand nous voulons rendre ce que nous éprouvons, c'est de choisir le langage le plus capable de traduire nos émotions grandes ou petites. Pourvu peut-être que ce langage soit compris de celui à qui nous nous adressons. Les vers ne remplissent-ils pas à merveille cette double condition? Souvent bien mieux que la prose? Libre à Monsieur Jourdain de penser autrement. Les vers ne sont pas naturels pour lui, il n'en a pas besoin pour dire à Nicole : « Nicole, apportez-moi mes pantoufles et me donnez mon bonnet de nuit ». Bon Monsieur Jourdain ! qu'il garde son bonnet de nuit et nous laisse les vers.

La lecture d'une métrique, il faut l'avouer, donne à croire que le langage de la poésie est bien artificiel et bien compliqué. Mais que dira-t-on d'un traité de contre-point? ou même d'un traité de solfège? Personne ne s'est pourtant encore avisé de trouver que le chant n'était pas naturel. Qu'est-ce que les deux ou trois complications de la métrique, auprès de celles que présentent la phonétique et la grammaire du français, pour ne rien dire du grec et du sanscrit? Et cette phonétique, cette grammaire si compliquées, nous les appliquons tous les jours, Monsieur Jourdain, comme les autres, pour exprimer nos pensées et nos sentiments. Il n'y a qu'une manière « naturelle » de les rendre : le cri — ou le silence (« les grandes douleurs sont muettes »). Le langage de la poésie n'est certainement pas plus artificiel que celui de la prose. « L'habitude est une seconde nature ». Aussi naturellement qu'un Français pense et parle en mots français, le poète pense et parle en vers :

Sponte sua carmen numeros ueniebat ad aptos,
Quidquid tentabam dicere uersus erat (1).

Il a plutôt besoin de réagir contre cette facilité que de la développer : il a besoin de s'astreindre à faire difficilement les vers, pour n'en faire que de bons.

Quand on étudie une prosodie ou une métrique, on peut se demander si ces allitérations, ces assonances, ces consonances, ces rimes, ces formes du rythme,

(1) Ovide, *Tristes*, IV, 10. — Cp. Ronsard, *Art Poëtique* : « La ryme, laquelle vient assez aisément d'elle-mesme » (éd. Blanchemain, VII, Paris, 1866, p. 326). — « Verse to the true poet is no clog. It is idly called a trammel and a difficulty. It is a help. It springs from the same enthusiasm as the rest of his impulses, and is necessary to their satisfaction and effect » (Leigh Hunt, *What is Poetry?* Cook ed., p. 40). Les poètes « feed on thoughts, that voluntary move Harmonious numbers » (Milton).

ces mètres, qu'on note froidement à l'aide de termes techniques, produisent bien les effets indiqués et surtout si le poète a « songé à tout cela ». Il n'en va pas autrement quand un amateur ouvre un traité de musique et apprend ainsi par quelle série d'accords on module d'un ton dans un autre ou simplement de quelle manière l'accord de septième de dominante se résout dans la cadence parfaite sur l'accord parfait de la tonique dans sa forme fondamentale — septième de dominante sur tierce de tonique, tierce de dominante sur tonique, etc., etc. Comme je l'ai dit plus haut (p. 16, note 3, fin), il faut avoir senti les effets de l'art avant de les analyser et d'en chercher les causes. Enfin, que le poète n'ait pas « songé à tout cela », c'est évident, mais pas dans le sens où on l'entend d'ordinaire. Le paysan illettré qui se sert du subjonctif ne se doute pas que le *subjonctif* existe et encore moins qu'il s'en sert pour des raisons historiques et logiques, peut-être aussi émotionnelles. Le subjonctif n'en existe pas moins, tout aussi bien que ces raisons, et l'on ne peut en parler en grammaire sans employer des termes techniques, tels que subjonctif, modification phonétique, analogie, proposition volitive, finale ou désidérative, etc. Le poète est plus conscient que le paysan, sans doute, comme le romancier qui choisit entre l'indicatif et le subjonctif, mais très peu en réalité. C'est instinctivement surtout que chez lui les sons et les mouvements de la sensibilité se correspondent (1).

b. L'Accent.

§ 162. L'accentuation est plus énergique en anglais qu'en français, moins qu'en allemand. Au point de vue de la mobilité, elle tient aussi le milieu entre ces deux langues : l'accent est fixe en principe, mais en pratique il s'atténue ou se déplace souvent sous l'influence du rythme. Aussi la langue anglaise offre-t-elle au rythme poétique une matière à la fois solide et souple, qui peut se plier sans peine à ses diverses formes. Elle présente déjà au moins une ébauche de rythme, facile à régulariser par la simplification des rapports de durée et par un choix de segments rythmiques appropriés. Elle tend d'elle-même à l'isochronisme ; elle en arrive souvent très près, tout à fait même quelquefois (2), par des modifications de l'accent et surtout par l'accélération ou le ralentissement de la prononciation, qui presse son allure dans les segments rythmiques de trois syllabes, par exemple, et la modère dans ceux d'une seule. Elle fournit aussi par là même un moyen tout naturel de donner au mouvement du rythme plus ou moins de vivacité.

§ 163. Dans les groupes accentuels, mots ou groupes de mots, l'accentuation est essentiellement décroissante, bien que par suite de la chute des inaccentuées l'accent tombe souvent sur la dernière syllabe. Dans la phrase, elle présente en général une forme circonflexe, avec montée lente et des-

(1) Cp. ce que Gœthe dit du rythme : « La mesure qu'il faut employer... est inspirée par l'état d'âme dans lequel on se trouve, et elle vient sans qu'on y pense. Si l'on voulait y réfléchir, quand on écrit une poésie, on s'embrouillerait, et l'on ne ferait rien de bon » (Eckermann, *Conversations de Gœthe*, trad. E. Délerot, II, Paris, 1883, p. 114-5). — V. aussi *Wilhelm Meisters Wanderj.*, III, ch. 1 (Porchat, *Œuvres de Gœthe*, VII, p. 272 : « Il me semble souvent qu'un secret génie » etc.) et la lettre de Schiller à Körner, du 25 mai 1792 (*Schillers Briefe*, éd. P. Jonas, III, p. 202 : « Das Musikalische eines Gedichtes » etc.).

(2) V. IIe Partie, § 56.

cente plus brève. Elle affectionne une sorte de cadence rythmique, dans laquelle l'avant-dernier accent est renforcé, souvent au détriment du dernier, et forme ainsi comme un sommet accentuel, dominant la phrase et contribuant à en marquer l'unité. Ces formes ne sont pas si rigides, d'ailleurs, que le poète ne puisse les régulariser davantage ou les modifier autrement au gré de son inspiration : elles varient déjà sans cesse dans la prose sous l'action changeante de l'expression, comme des vagues dociles au souffle du vent.

c. L'Intonation.

§ 164. En anglais, comme dans toutes les autres langues, l'intonation des syllabes varie suivant leur accentuation et leurs combinaisons diverses en groupes mélodiques, suivant le caractère des cadences, suivant la marche générale de la mélodie — qui présente d'ordinaire une forme circonflexe — mais surtout suivant les fluctuations continuelles de l'expression. Si l'on partage l'avis de M. Storm (v. § 122), il faut reconnaître qu'elle n'est guère musicale : toujours et partout des glissés et des changements de hauteur, jamais de note tenue, jamais d'intervalles francs ; les intervalles, si on peut leur laisser ce nom, sont si petits, si faibles, qu'il semble à première vue bien difficile d'en tirer de grands effets et même de beaucoup les nuancer. Il y a pourtant des nuances, délicates et nombreuses — même, sinon surtout, dans la prononciation de « your English dame » — légères et fugitives, sans doute, mais bien perceptibles pour une oreille exercée, pour une sensibilité qui vibre à l'unisson. Et puis toutes ces critiques visent particulièrement l'intonation qu'ont fait adopter et la réserve, et l'éducation, et un certain nonchaloir — le « flegme britannique ». Mais « the language of tones is most perfectly developed when the *feelings* are excited, and the speaker is free from all restraint. Children, before their utterance is *denaturalized* by school-discipline in *reading*, speak with the most beautifully expressive intonation ; and all persons of sprightly temperament deliver themselves in animated *conversation* with little short of the expressive perfection of infantile oratory (1) ».

Oui, la langue anglaise « chante » aussi, et pour quiconque a entendu une Miss Ellen Terry dans le rôle de Juliette, il n'y a pas de doute qu'elle ne puisse rivaliser à l'occasion avec l'idiome le plus musical. Est-il vers plus mélodieux que ceux de Shakespeare, de Milton, de Shelley, de Swinburne ? En est-il beaucoup qui les égalent ? Quelle impression cette admirable musique de la langue maternelle doit produire sur l'âme d'un Anglais, un étranger le soupçonne lorsque lui-même il en subit le charme pénétrant dans toutes les fibres de son être et la puissance évocatrice jusque dans les profondeurs les plus obscures de son imagination.

(1) A. M. Bell, *Elocutionary Manual*, 3e éd., Londres, 1859, p. 73.

LIVRE II

RYTHMIQUE

CHAPITRE I

GÉNÉRALITÉS

§ 165. La rythmique étudie les formes du rythme en elles-mêmes et à un point de vue général. En d'autres termes, la rythmique anglaise analyse et classe les formes du rythme qu'on rencontre dans les vers anglais, sans se préoccuper du mètre auquel on peut les rattacher.

A. — LA MÉTHODE.

§ 166. Nous avons vu que dans la langue ordinaire il n'y a qu'une seule unité réelle : la phrase. Il ne saurait y avoir de doute à cet égard. Quelles sont les unités réelles du langage poétique? La réponse n'est pas facile. Il n'y en a aucune qui s'impose à première vue. Nous chercherons. En attendant, nous pouvons regarder comme formant une unité réelle tout vers ou tout groupe de vers qui présente un sens complet, ce passage de Dryden, par exemple :

Softly sweet, in Lydian measures,
Soon he soothed his soul to pleasures :
War, he sang, is toil and trouble,
Honour but an empty bubble.

Alexander's Feast.

La division en lignes d'inégale longueur ne prouve absolument rien ; la ponctuation non plus, qui souvent correspond bien mal à la prononciation

correcte, comme les virgules du premier vers (1). Comment Dryden désirait qu'on prononçât, nous ne pouvons songer à le déterminer ici : nous ne devons nous occuper que du rythme actuel de la poésie anglaise. Dans tous les vers d'auteurs anciens que je citerai, à moins d'indication contraire, je me fonderai sur la prononciation contemporaine. Il n'y a rien de factice à procéder ainsi : c'est sous cette forme qu'ils nous apparaissent, qu'ils appartiennent au trésor poétique de notre pensée, qu'ils agissent sur nous. Dans les fautes qu'on peut y introduire ainsi contre la prononciation de l'auteur, les poètes de nos jours voient en général de simples variations rythmiques, qu'ils sont portés à imiter dans leurs propres vers (2). En tout cas, ce passage de Dryden pourrait aussi bien figurer dans l'œuvre de Tennyson ou de Swinburne : à aucun égard il ne s'écarte de leur versification (3). Je suppose donc que nous le lisons avec la prononciation actuelle — celle de la diction poétique, bien entendu — mieux encore, que nous nous le faisons lire par un Anglais qui sache bien dire les vers.

B. — LE RYTHME.

§ 167. Y a-t-il un phénomène qui se reproduise régulièrement et d'un bout à l'autre dans cette longue suite de sons, et qui nous permette par conséquent de la diviser d'une manière uniforme ? Il y en a un, et un seul, qui se remarque immédiatement : il y a de place en place un très sensible accroissement d'intensité, et avec un peu d'attention nous constatons qu'il revient à intervalles égaux (4). Ces vers présentent donc un rythme intensif, le rythme par excellence, le *rythme* tout court (5). Il y a bien peut-être dans le dernier vers un léger changement de tempo. La matière linguistique invite par sa forme — segments rythmiques légers (6) — à une certaine accélération, qui correspond au sens : de doux et berceur qu'il était dans les premiers vers, le rythme devient dur, sec, cassant — on « dispose » de l'honneur comme par un claquement de doigts. Mais, dans une bonne diction l'isochronisme persiste. Il peut même se faire que le lecteur conserve le mouvement du début. L'expression ne sera plus la même : en traînant sur les syllabes brèves, on donnera une impression de fatigue et d'ennui ou d'insistance irritée, suivant le ton et le mode adoptés.

On pourrait se demander si ce retour à intervalles égaux de l'accroissement d'intensité n'est pas particulier aux vers de cette espèce, où les syllabes accentués alternent régulièrement avec les inaccentuées. Mais

(1) Un lecteur maladroit, par suite de la « school-discipline in reading » (v. § 164), mettrait un silence entre *sweet* et *in Lydian* : il n'en faut certainement pas.

(2) Cp. § 59, 84, 85. Nous en verrons d'autres exemples.

(3) J'aurais pu prendre mon premier exemple chez un poète contemporain : cela m'aurait dispensé de faire ces observations. Mais je tenais justement à les faire tout d'abord.

(4) Vérifié. V. IIIe Partie, Livre III.

(5) V. § 87. — Par rythme, sauf indication contraire, j'entends le rythme intensif.

(6) V. § 112.

c'est précisément dans les vers de forme « irrégulière » que le rythme est le mieux marqué. Dans quelle mélodie l'est-il plus nettement que dans cette *berceuse* de Tennyson (1) :

> **Sweet** and **low**, **sweet** and **low**,
> **Wind** of the **west**ern sea,
> **Low**, **low**, **breathe** and **blow**,
> Wind of the western sea. (2) ?
>
> *The Princess.*

C'est sur le rythme que repose la versification anglaise. Sans doute, il est plus ou moins marqué, suivant les genres, exactement comme dans le chant ; comme dans le chant encore, il y a des modulations rythmiques, des accelerandos, des ritardandos, des points d'orgue, des reprises d'haleine irrégulières, des pauses expressives, accompagnées ou non de silence. Mais à travers toutes ces variations accidentelles et relatives, nous ne cessons jamais de percevoir le rythme idéal et absolu. C'est de ce dernier seulement que s'occupe la métrique, tout comme la théorie musicale (3).

a. Témoignage des poètes.

§ 168. Que les poètes aient voulu ce rythme, consciemment ou inconsciemment, nous ne pouvons en douter : pourquoi, autrement, auraient-ils pris la peine de disposer les accents sur un plan d'ordinaire si régulier ? Et dans leur propre diction ils le marquent bien, Tennyson, par exemple, et Swinburne. « We know that Tennyson in reading his poems emphasized the beat of the verse in a way that would have been found intolerable in any one else (4). » Cette remarque ne s'applique pas seulement à l'accentuation, comme on pourrait d'abord le supposer ; il faut prendre *beat* dans le sens de mesure isochrone, aussi bien que dans celui d'ictus : « It is reported of some of our modern poets, and especially of Tennyson, that they read their poems with the strictest observance, not only of the accents, but of the time, showing that they regard the time element of great importance (5). » Je le sais, en outre, par M. Greenwood, qui connaissait intimement Tennyson et a fait la même observation. Pour Swinburne, j'ai le témoignage de Mme Duclaux : il rythme avec une telle force et une telle régularité qu'on a peine à saisir le sens des mots — le vers n'est plus qu'une musique (6). Mme Duclaux a montré en lisant ses propres vers, au Labo-

(1) J'indique l'accroissement d'intensité par des caractères gras. Cp. § 12 et note, § 61.

(2) Leigh Hunt admet l'isochronisme pour le vers irrégulier de *Christabel*, quand il loue Coleridge « of dividing it by *time* instead of *syllables* » (v. *Imagination and Fancy*, Introduction).

(3) V. IIe Partie, § 3.

(4) W. J. Stone, *Classical Metres in English Verse*, Oxford, 1901, p. 134. — L'exagération prouve quelle importance le poète attachait au rythme.

(5) Bolton, *Amer. Journ. of Psychol.*, VI, p. 169.

(6) Cp. note 4. — Swinburne pense évidemment, comme Flaubert, « qu'un beau vers qui ne signifie rien est supérieur à un vers moins beau qui signifie quelque chose ».

ratoire de Phonétique expérimentale du Collège de France, qu'elle voulait aller en mesure — inconsciemment, sans aucun doute, mais ce n'en est que plus probant : elle battait la mesure de la tête avec une telle énergie que je craignais à chaque instant de la voir se cogner le front contre le support métallique de l'appareil inscripteur. M. Fauste Laclotte, qui me prêtait son concours pour ces expériences, l'a observé aussi bien que moi, et il partageait mon appréhension (1). Objectera-t-on que ce sont là des cas particuliers, que je choisis les plus mélodieux des poètes anglais (2) ? Mais n'est-ce pas chez les meilleurs artistes qu'on doit chercher le principe et les règles de leur art ? Je puis citer d'autres exemples. S'il est un poète chez qui le rythme soit bien souvent discret, atténué, presque prosaïque, n'est-ce pas Wortworth ? Quand il composait ses vers en se promenant dans les environs de Keswick, il battait la mesure avec sa canne, au grand amusement des personnes qui le rencontraient ou l'apercevaient de loin (3). Edgar Poë, enfin, reconnaît expressément l'isochronisme des pieds (4).

Ce rythme, que les poètes veulent mettre dans leurs vers, est-ce que tous les bons lecteurs ne l'observent pas instinctivement ? Je ne parle pas de la déclamation théâtrale. « Il y a dans le drame en vers de tous les pays, me disait un Allemand de ma connaissance, une collaboration traditionnelle et inévitable : le poète fait les vers, et l'acteur les défait » (5). C'est un peu exagéré : nos acteurs du moins, Sarah-Bernhardt par exemple, font bien ressortir le rythme du vers ; dans les passages lyriques surtout, Miss Ellen Terry eût satisfait l'oreille de Shakespeare lui-même. Presque toujours, quand on lit des vers anglais, on se laisse entraîner à marquer la mesure par des gestes amples ou menus, souvent presque imperceptibles, on la bat de la main ou du pied, le corps se balance, la tête monte et descend — comme dans le cas de Mme Duclaux (6) — ou bien elle oscille comme un balancier de métronome, les yeux clignent, la peau du front ou les sourcils se froncent, un muscle se contracte et se détend, ceux de la main, par exemple, etc., etc. (7).

(1) V. IIe Partie, § 424.

(2) « Alfred Tennyson, the best verse-artist and most popular poet of the 19th century » (Beljame et Legouis, *Morceaux choisis de littérature anglaise*, Paris, 1905, p. 317). Sur Swinburne, tout le monde est d'accord, Anglais et étrangers. — Je dois ajouter que je trouve Shelley encore plus mélodieux que Tennyson et Swinburne.

(3) Je tiens ce renseignement de M. Norton, professeur à Gloucester : le fait lui a été rapporté par un jeune homme de Keswick, dont le grand'père en avait été si frappé qu'il le racontait sans cesse.

(4) *The Rationale of Verse*, passim.

(5) Banville s'en est souvent plaint, par écrit et de vive voix. Le plus grand poète dramatique de l'Allemagne, Schiller, déclare à un ami qu'il se demandait sérieusement : « Ob ich bei meinem gegenwärtigen Stücke, sowie bei allen, die auf dem Theater wirken sollen, nicht lieber gleich in Prosa schreiben soll, da die Declamation doch alles thut, um den Bau der Verse zu zerstören » (Lettre à Körner, du 5 oct. 1801, *Schillers Briefe*, éd. Jonas, VI, p. 303).

(6) Cp. : Nodding their heads, before her goes
The merry minstrelsy.
Coleridge, *The Ancient Mariner*.

(7) Bien qu'elle s'applique a des vers danois, dont le rythme est d'ailleurs à peu près iden-

Comment ne pas reconnaître que pour auteurs et lecteurs les vers anglais ont bien un rythme?

b. Témoignage des métriciens.

§ 169. Je comprends qu'il subsiste pourtant un doute dans l'esprit de mes lecteurs : comment l'isochronisme du rythme a-t-il pu échapper à la majorité des métriciens ? Il y a d'abord et surtout une raison très simple, celle qui nous empêche de remarquer l'accent et l'intonation de notre propre langue (1) : « On sait que ce que la nature ou l'habitude dérobe à l'attention de la conscience, c'est-à-dire précisément l'activité la plus normale, est aussi ce qu'on a le plus de peine à analyser et à définir (2). » Je puis en citer un exemple frappant. Comme l'a prouvé M. Sievers (3), les scaldes employaient dans leurs vers un rythme extrêmement précis et très riche, où non seulement l'accentuation était soumise à des règles fixes, mais aussi la quantité. Cependant, dans les traités de métrique qu'ils nous ont laissés, eux ou plutôt leurs commentateurs, ils étudient avec le plus grand soin le nombre des syllabes et surtout les différentes espèces de rime, mais du rythme pas un mot, à peine un mot de l'accentuation et de la quantité (4). C'était là quelque chose de si naturel qu'ils le pratiquaient sans trop s'en rendre compte. On se rappelle peut-être la grande colère de Leconte de Lisle contre les symbolistes et les décadents, en particulier parce qu'ils supprimaient dans leurs poèmes la césure de l'alexandrin. Et pourtant la césure est bien souvent absente chez lui (5). Il ne s'en rendait pas compte.

Il en est de même du chant. Interrogez un chanteur populaire : il n'a

tique à celui des vers anglais, je ne puis m'empêcher de citer une observation que M. Herman Bang, le grand romancier, se rappelle depuis sa plus tendre enfance — il s'agit d'une dame qui récitait une poésie mélancolique : « Den sorte Fjer paa hendes Haarpynt nikkede i Takten saa sorgelig » (*Det ny Aarhundrede*, V. 1, octobre 1907, p. 6). C'est-à-dire : La plume noire de sa coiffure oscillait (*nodded*) en mesure combien mélancoliquement!

(1) V. § 60 et 122.

(2) Gaston Paris, Préface du *Vers Français*, de Tobler, traduit par Karl Breul et Léopold Sudre, Paris, 1885.

(3) V. Paul-Braune's *Beiträge*, V, p. 449 et suiv., VI, p. 265 et suiv., VIII, p. 54 et suiv., etc. ; *Proben einer metrischen erstellung der Eddalieder*, Tubingen, 1885 ; *Altgermanische Metrik*, Halle, 1893, surtout p. 98 et suiv.

(4) Voici tout ce qu'on trouve à ce sujet dans la longue *Poétique* (*Edda*) de Snorre : « en hljōđsgrein er þat, at hafa samstöfur langar eđa skammar, hardar eđa linar » (*Hattatal*, *Snorra Edda*, Finnur Jónsson, Copenhague, 1900, p. 148). C'est-à-dire : il y a cette distinction dans les sons qu'on a des syllabes longues ou brèves, fortes ou faibles. C'est d'autant plus surprenant que les auteurs des traités vieux-norrois de versification et de prononciation analysent avec la plus grande exactitude la quantité des voyelles et qu'ils sont renseignés sur la quantité et l'accent du grec et du latin (V. *Snorra Edda*, éd. Arn., II, p. 20 et suiv., 86 et suiv., etc.).

(5) Ces deux vers, par exemple, ont le même rythme, à ce point de vue du moins :

Un cavalier sur un furieux étalon.
Leconte de Lisle, *Qaïn*.

Et je revois les galères dans les aurores.
Valéry, *Hélène, la Reine Triste*.

pas la moindre idée du rythme, qu'il marque pourtant d'ordinaire avec la plus grande netteté. Un de mes collègues jouait du piano, depuis des années, quatre à cinq heures par jour. C'est seulement quand un de nos amis communs lui eut prêté la *Grammaire musicale* de Heinze (1), par hasard, qu'il a appris l'existence du rythme au sens propre du mot. Dans la notation musicale du moyen âge, dans les neumes comme dans le plain-chant, il n'y a rien qui indique le rythme. On pouvait se passer de le noter, même dans la polyphonie : les syllabes offraient un point de repère suffisant pour l'observer, qu'on chantât à l'unisson ou même en parties. L'avènement de la musique harmonique, au XVI[e] siècle, aussi bien que la complexité croissante de l'instrumentation, rendirent nécessaire la notation du rythme : on se servit d'une barre pour indiquer la place du temps fort et la division en mesures égales (2). Aujourd'hui, par la force de l'habitude, cette notation du rythme est devenue toute naturelle : on l'applique machinalement et sans trop se rendre compte de sa valeur (3).

§ 170. Tout autre est l'histoire de la scansion des vers. C'est à la renaissance que la métrique est née, comme la grammaire, l'histoire, la physique et les mathématiques, ou plutôt qu'elle a été ressuscitée par l'étude de l'antiquité. Seulement, c'était la métrique grecque et latine, à laquelle on s'efforça, par tous les moyens possibles, d'adapter la métrique et même la versification des langues modernes. Les mauvaises *prosodies* qu'on avait entre les mains ne parlaient que de pieds composés de longues et de brèves (4). On divisa donc les vers anglais en pieds de même espèce, tantôt en y cherchant des longues et des brèves, tantôt en confondant la quantité avec l'accent (5), tantôt en supposant que l'accent remplaçait la quantité. C'est cette dernière théorie qui a prévalu : l'ïambe anglais se compose d'une inaccentuée et d'une accentuée, comme l'ïambe latin d'une brève et d'une longue. Il y a eu des tentatives de réforme, de révolution ; mais elles étaient inspirées en général par tout autre chose que le sentiment et l'intelligence du rythme poétique. Pour déterminer le rythme des vers, on a coutume de les prononcer en les scandant, c'est-à-dire qu'on s'arrête à la fin de chaque pied, quitte à séparer les mots unis par le sens et même à couper les mots en deux. Nous n'en sommes pas autrement choqués quand il s'agit d'une

(1) Paris et Ober-Glogau, 1880.

(2) « L'emploi de la barre date du commencement du XVI[e] siècle ». E. David et M. Lussy, *Histoire de la notation musicale*, Paris, 1882, p. 124.

(3) Nos traités de musiques ne donnent sur le rythme que des indications vagues et décousues. V. *Deuxième Partie*, Livre III, ch. IV.

(4) « I vecchi trattatisti scrissero di metrica allorchè quel segreto s'era perduto e nelle forme dell' arte antica, separate dal ritmo che n'era stato il principio generatore, furono credute diversità sostanziali quelle che non erono se non varietà accidentali, e quindi si costruirono sistemi arbitrarii e complicatissimi che ritardarono per tanto tempo la scoperta del vero ». Zambaldi, *Il ritmo dei versi Italiani*, I. On peut appliquer à la métrique ce que dit Macaulay de la critique, dans l'Essai sur Dryden. — Il va sans dire que dans les vers grecs et latins le rythme repose sur l'isochronisme des pieds V. Havet, *Métrique grecque et latine*, § 1. — Sur toutes ces questions générales de musique et de métrique, v. *Deuxième Partie*.

(5) V. § 103 et suiv.

langue morte, telle que le latin et le grec. Mais quand on mutile et défigure ainsi un vers de notre propre langue, notre sens linguistique proteste. Aussi a-t-on souvent cherché à faire coïncider plus ou moins la division en pieds avec la division logique en groupes accentuels. Mais cette coïncidence ne prouve rien au point de vue du rythme, qui ne repose aucunement sur une division logique, d'ailleurs fort incertaine et flottante (1). On peut essayer de toutes ces scansions artificielles sans le moindre résultat. En principe, elles sont toutes également bonnes et également mauvaises : on peut couper un vers de toutes les manières possible, comme une galette, et démontrer qu'il se compose bien de ces morceaux mis bout à bout, voire que ces morceaux se retrouvent sous une forme ou sous une autre dans la langue ordinaire (2). Qu'est-ce qu'on démontre par là? Rien. Avant d'analyser le vers, le métricien le transforme à sa fantaisie par cette scansion arbitraire, et ce qu'il analyse en fin de compte, c'est un vers purement imaginaire. Il ne faut pas scander les vers dans la prononciation. S'est-on jamais avisé de pareille chose en musique? Pour analyser le rythme d'un motif, est-ce qu'on s'arrête à la fin de chaque mesure? On le chante tout d'un trait. C'est ainsi qu'on devrait toujours procéder en métrique. Dites le vers tout d'un trait, aussi naturellement que possible, et vous l'entendrez chanter; vous entendrez aussi qu'il n'y a qu'un phénomène de constant, toujours et partout, comme en musique, le retour du temps marqué à intervalles égaux (3).

§ 171. En réalité, la plupart des métriciens ont reconnu au moins indirectement l'isochronisme du rythme dans le vers anglais, ils l'ont constaté inconsciemment. Nous le verrons par la suite. D'autres, en assez grand nombre, l'ont clairement aperçu et défini. Quand je m'en suis rendu compte moi-même en 1892, je croyais faire une découverte (4). Je ne connaissais alors que les traités de Guest, de Mayor, d'Abbott, de Witcomb et de Beljame. L'étude de la métrique m'ayant amené à celle de la philologie, je vis bientôt que les plus grands phonétistes, MM. Sweet et Storm, en faisaient

(1) Je rappelle que les groupes accentuels sont des divisions purement logiques, bien que le groupement des syllabes se fasse autour d'une accentuée. V. § 11 et 76.

(2) « Is, for example, the following schema dactylic or anapæstic ?

–◡◡ –◡◡ –◡◡–

and if it may be either, why may it not equally well be this ? —

–◡ | ◡–◡ | ◡–◡ | ◡–

So again if –◡–◡ –◡– may be either trochaic or iambic, why must it be one of these rather than something else ? » (Bridges, *l. c.*, p. 95). — Évidemment, évidemment ! On pourrait en faire un problème de mathématiques — trouver toutes les divisions possibles de –◡◡– etc. — ou un petit jeu innocent à la façon du casse-tête chinois. On pourrait? C'est bien à un casse-tête chinois que ressemble souvent la métrique traditionnelle. Cp. p. 142, note 4, et v. *Introduction*, I.

(3) Il n'y a qu'une manière admissible de scander à haute voix un vers ou une phrase musicale : c'est de le dire ou de la chanter sans aucune interruption arbitraire et en battant la mesure aux temps marqués. Sans doute, cette scansion a presque toujours, elle aussi, quelque chose d'artificiel, mais elle ne défigure pas trop le rythme ; elle ne peut que le régulariser, lui donner une rigidité monotone, en détruisant peu ou prou les nuances et l'organisation métrique.

(4) Que je communiquai à la Société de Linguistique, v. *Introduction*, p. 1, note 1.

le principe de la versification anglaise (1). J'appris également que le physicien et physiologiste Brücke l'avait démontré, grossièrement il est vrai, pour la versification allemande (2). Dans le *Grundriss* de M. Hermann Paul, je le trouvai appliqué par M. Paul lui-même au vers allemand (3), et par M. Schipper avec une certaine maladresse, au vers anglais (4). Dans son cours, à Heidelberg, pendant le semestre d'été 1892-1893, le savant philologue M. Wilhelm Braune analysa les vers allemands — *mutatis mutandis* — exactement d'après la méthode que j'avais adoptée pour les vers anglais. Au moment où, désespérant de pouvoir jamais publier cette métrique, je venais d'en exposer l'essentiel dans quelques articles, en 1903 (5), j'appris par le compte rendu de l'*Academy* que M. T. S. Omond venait aussi de soutenir dans un livre remarquable ce principe de l'isochronisme : *A Study of Metre* (London, 1903) (6). Je l'ai lu avec le plus grand intérêt. Depuis, l'auteur de cet ouvrage a eu la bonté de m'envoyer lui-même ses opuscules si instructifs : *English Metrists* (Tunbridge Wells, 1903), *Metrical Rhythm* (*ib.*, 1905). J'y ai trouvé la liste des métriciens qui ont professé la même doctrine. Elle est longue et elle nous reporte fort loin dans le temps. La voici, avec les indications que donne M. Omond (7) :

John Mason, *Power of Numbers*, Londres, 1749 (assumes 'times' as units, E. M., p. 72).

Joshua Steele, *Prosodia rationalis*, Londres, 1775 (virtually originated musical scansion of verse, E. M., p. 78) (8).

J. Odell, *An Essay on the Elements, Accents, and Prosody of the English Language*, Londres, 1906 (E.M., p. 85).

John Thelwall, *Illustrations of English Rhythmus*, Londres, 1812 (E.M., p. 86).

James Chapman, *The Music, or Melody and Rhythmus of Language*,

(1) « Our present verse is based mainly on the natural stress of the language, each strong stress marking the beginning of a foot (bar). But the stress-grouping of ordinary speech amounts to nothing more than prose : to make these stress-groups into metrical feet it is necessary to have them of equal (or proportionate) length, and in English verse we lengthen or shorten the syllables without scruple in order to make them of the required length. » Sweet, *History of English Sounds*, p. 102. — « Das ist erst in der Poesie der Fall [dass die Sprechtakte gleich lang sind]. » Storm, *l. c.*, p. 447.

(2) *Die physiologischen Grundlagen der neuhochdeutschen Verskunst*, Vienne, 1871.

(3) II. Band, I. Abth., Strasbourg, 1893, p. 898 et suiv. — V. aussi Minor, *Neuhochdeutsche Metrik*, Strasbourg, 1893, p. 7.

(4) *Ib.*, p. 1021 et suiv.

(5) *Revue de l'enseignement des langues vivantes*, XX, 1903-4, p. 12 et suiv., et 111 et suiv. — J'avais déjà posé clairement le principe de ma scansion dans la *Revue de Métrique*, I, 2, Paris, 1895 : V. *Aperçus de Métrique comparée* par L. R. (Paul Verrier), p. 49 et suiv., et le compte rendu de *The English Reciter*, par Thésis (Paul Verrier), p. 89 et suiv.

(6) V. mon compte rendu dans la *Revue de l'enseignement des langues vivantes*, XX, 1903-4, p. 241 et suiv.

(7) E. M. = *English Metrists*.

(8) Steele étudie en détail et avec beaucoup d'habileté le rythme de la poésie et de la prose anglaises, qu'il note à l'aide de symboles musicaux.

Edimbourg, 1816 (E. M., p. 87); *The Original Rhythmical Grammar of the English Language, ib.*, 1821.

Richard [Baillie] Roe, *The Principles of Rhythm*, Dublin, 1823 (E.M., p. 88).

William O'Brien, *The Ancient Rhythmical Art recovered*, Dublin, 1843 (postulates isochronous bars, E. M., p. 92).

Coventry Patmore, *English Metrical Critics*, dans *North British Review*, XXVII, 1857 (defines metre as a 'simple series of isochronous intervals, marked by accents', and finds this in prose as well as verse, E. M., p. 98).

Sidney Lanier, *The Science of English Verse*, Boston, 1880 (deals in verse wholly in terms of music, E. M., p. 108).

H.-D. Bateson, *An introduction to the study of English rhythms*, Londres, 1896 (speaks of 'isochronous division of accents', E. M., p. 115).

J.-P. Dabney, *The musical basis of verse*, New-York, 1901 (a study of verse in terms of music, E. M., p. 118).

William Thomson, *The Basis of English Rhythm*, Glasgow, 1904, 2e éd., *ib.*, 1906 (v. Omond, *Metrical Rhythm*).

J'ajoute :

F. B. Gummere, *A Handbook of Poetics*, Boston, 1885 (v. éd. de 1898, p. 145).

H. B. Cotterill, *Milton's Lycidas* (edited by), Londres, 1902.

R.-M. Alden, *English Verse*, New-York, 1903.

Rudmose-Brown, *L'Alexandrin français et le Blank Verse*. Grenoble, 1905.

C.-M. Lewis, *The Principles of English Verse*, New-York, 1906 (1).

Il est probable que cette liste est incomplète. Aujourd'hui surtout, on semble de tous côtés disposé à reconnaître l'isochronisme du rythme dans le vers anglais (2).

Plus décisives, pourtant, que l'affirmation précise de tous ces auteurs, où l'on peut être tenté de voir une idée préconçue, un esprit de système, plus décisives sont les constatations inconscientes qu'on relève chez les métriciens de la vieille école, des vieilles écoles, et qui se présentent justement à propos des cas où l'isochronisme semble contrarié par quelque « *irrégularité* » du mètre. Je ne pourrai évidemment les signaler qu'en abordant, après une préparation nécessaire, l'examen de ces irrégularités nombreuses et diverses. On y trouvera la confirmation irrécusable, puisqu'elle est involontaire, de l'isochronisme du rythme dans le vers anglais.

(1) Il a manqué à tous ces auteurs, pour appliquer exactement le principe de l'isochronisme, une connaissance suffisante du rythme en général, de la phonétique, de la physiopsychologie et de l'histoire de la versification anglaise. MM. W. Thomson et C.-M. Lewis se rapprochent pourtant de la vérité sur presque tous les points importants, mais sans donner de preuves ni d'explications.

(2) On trouvera des renseignements plus complets dans le nouveau livre de M. Omond, *English Metrists in the Eighteenth and Nineteenth Centuries* (Londres, 1907), dont j'ai eu connaissance trop tard pour en profiter ici, mais que je ne saurais trop recommander au lecteur.

C. — LE TEMPS MARQUÉ ET LES PIEDS.

§ 172. On donne le nom de *temps marqué* à l'endroit où se produit dans le vers cet accroissement d'intensité qui revient à intervalles égaux. Ces intervalles égaux s'appellent *pieds*. Ce n'est pas là une division de la matière linguistique, mais une division du temps, une simple durée, dont le commencement et la fin sont signalés par un phénomène linguistique, c'est-à-dire par un sensible accroissement d'intensité.

Au lieu de *pieds*, on a proposé en anglais le nom de *bar* « mesure », emprunté à la musique, et plus récemment le nom de *period* « période ». *Mesure* ne serait pas commode en français, où ce mot a déjà plusieurs sens : la mesure du vers — c'est-à-dire le nombre de pieds ou de syllabes — la juste mesure entre l'accélération et le ralentissement, etc. *Période* s'emploie en musique et en grammaire dans un tout autre sens, qu'a adopté la métrique ancienne. D'ailleurs, les pieds du vers ne correspondent pas exactement aux mesures de la musique, qui sont d'ordinaire composées et valent en pareil cas deux ou trois pieds. Il n'y a aucune raison pour rejeter ce terme connu de pied. En le bannissant de la métrique anglaise, tandis qu'on le garde dans la métrique ancienne, on traite différemment des phénomènes semblables, on introduit dans le vocabulaire une opposition qui n'existe pas dans la réalité. Il est très utile, au contraire, de rappeler que la versification anglaise et la versification ancienne reposent sur le même principe : le retour du temps marqué à intervalles égaux.

D. — LE VERS, LA STROPHE ET LE MÈTRE.

§ 173. Dans le passage de Dryden que j'ai cité (§ 166), on entend sans peine que les pieds sont groupés par séries de quatre : chacune de ces séries se termine par une pause, une pause temporelle (1) avec ou sans silence, et elle est rattachée à la précédente ou à la suivante par la rime. Chacune de ces séries présente donc une unité bien déterminée, qui permet d'y voir une division réelle du langage au point de vue phonétique. Elle forme, par définition traditionnelle, un *vers*. L'unité en est déterminée par l'accentuation et par l'intonation, aussi bien que par la pause finale et par la rime.

Ces quatre vers se ramènent tous à une forme commune, à un même *mètre*. Celui-ci comprend quatre pieds, mais quelles sortes de pieds ? Dans les quatre vers, le premier, le deuxième et le quatrième pieds contiennent invariablement deux syllabes. Le troisième aussi, excepté peut-être dans le premier vers, où bien des lecteurs prononceront *Lydian* ['*lidiən*] plutôt que ['*lidĭən*]. Ce cas unique et douteux ne peut être regardé que comme une

(1) V. § III.

variation rythmique, comme une exception à la règle indiquée par les trois autres (*soul to, toil and, empty*).

§ 174. A côté de la rime finale, qui fait ici partie du mètre, nous avons à l'intérieur du vers des allitérations (s*oftly*, s*weet* — s*oon*, s*oothed*, s*oul*, — s*ang*; t*oil*, t*rouble*; — b*ut*, b*ubble*) et des assonances (s*oon*, s*oothed*; — *but*, *bubble*). Comme l'allitération apparaît dans les quatre vers, le mètre est aussi bien allitérant que rimé. Mais l'allitération n'a pas de place fixe.

§ 175. Les vers sont réunis deux à deux par la rime finale et aussi par l'intonation : la cadence mélodique n'est pas la même dans les vers impairs que dans les vers pairs, où elle est parfaite et réellement finale. Chaque groupe de deux vers forme par définition traditionnelle une *strophe* : c'est la strophe la plus simple de la versification anglaise, le *couplet* ou *distique*.

§ 176. Le mètre de nos quatre vers peut donc se définir ainsi : un vers rimé et allitérant de quatre pieds dissyllabiques, que la rime finale rattache en une strophe au vers précédent ou au suivant. Cette définition ne s'applique évidemment qu'à ces quatre vers. Pour savoir si elle convient à tous ceux du même morceau, il faudrait les analyser un à un. Nous verrions, par exemple, que l'allitération disparaît dès le vers suivant, et nous en conclurions qu'elle ne fait pas partie du mètre général. Nous nous apercevrions également que si ces quatre vers, pris à part, présentent bien un sens complet, ils font partie dans le poème d'une longue période ; mais ce détail ne change rien au caractère du mètre.

E. — CONCLUSION.

§ 177. Nous avons donc à étudier les formes du rythme, du pied, du vers, de la rime et des autres homophonies, de la strophe, du mètre. C'est ce que je vais tâcher de faire en me fondant sur le témoignage de mon oreille et sur les observations des autres métriciens. Je me bornerai à un simple exposé des faits. Je ne m'étendrai pas sur la valeur esthétique des différentes formes, c'est-à-dire sur l'impression qu'elles produisent. Il me suffira, en général, de renvoyer à la prosodie, où j'ai montré comment la musique du langage agit sur la sensibilité. Quant au détail, on le trouvera dans ma *Théorie générale du rythme* et dans mes *Notes de métrique expérimentale*. Ce qui importe avant tout, c'est de dégager les règles de la versification anglaise. Une fois que nous les aurons étudiées dans leur ensemble, nous pourrons essayer d'en découvrir l'origine et d'en déterminer la valeur esthétique — mais pas auparavant.

CHAPITRE II

LE RYTHME

A. — LE TEMPS MARQUÉ.

§ 178. La versification anglaise repose sur le rythme. Le rythme est constitué par le retour du temps marqué à intervalles égaux. « Nous désignons par *temps marqué* un endroit du vers où on bat la mesure et que la voix met en relief par un accroissement d'intensité : on l'appelle souvent *ictus*, *percussio* (1). Le temps marqué est un point indivisible de la durée (2). » Il tombe sur le phonème le plus sonore de la syllabe, c'est-à-dire sur le son syllabique, qui est presque sans exception une voyelle (3). J'imprime en caractère gras toute voyelle qui reçoit le temps marqué :

The **way** was **long**, the **wind** was **cold**.
W. Scott, *The Lay of the Last Minstrel.*

Art is **long**, and **Time** is **fleeting**.
Longfellow, *A Psalm of Life.*

B. — FORTES ET FAIBLES.

§ 179. Les syllabes où se trouve le temps marqué s'appellent (syllabes) fortes, par opposition aux autres ou (syllabes) faibles. Pour les indiquer, on peut en souligner la voyelle et l'imprimer en caractère gras ou en italique. Si l'on veut des formules, des schémas, le plus simple est de représenter les fortes par F et les faibles par f. Ex. :

The **way** was **long**, the **wind** was **cold**.
f F f F f F f F (4)

(1) Au lieu de ces termes empruntés au latin, on emploie d'ordinaire en anglais le mot *beat*.

(2) L. Havet, *Métrique grecque et latine*, § 1.

(3) Cp. § 28, 50, 61, et *Troisième Partie*, livres II et III. — Pour M. Minor, la partie forte du pied commence également « sogleich mit dem starken einsetzen der vokale überkaupt » (*l. c.*, p. 50).

(4). Lisez : faible, forte, faible, forte, etc.

§ 180. Dans la versification anglaise, le choix des syllabes fortes et des syllabes faibles se fonde en principe sur l'accentuation ordinaire de la langue (1) : la syllabe qui reçoit le temps marqué ne peut pas être moins accentuée que les autres (2) ; on ne doit pas employer comme forte une syllabe moins accentuée que les syllabes voisines, en tout cas que la suivante (3).

§ 181. N'importe quelle syllabe peut donc jouer le rôle de forte avant un silence, à la fin du vers, par exemple, ou à la césure :

Tales and golden histories.
KEATS, *Ode on the Poets*.

In the sea of life and agony.
SHELLEY, *Written in the Euganean Hills*.

Had fallen out that hour. The wanderer.
KEATS, *Endymion*.

G***oo***sey, goosey, gander (4).
Nursery Rhyme.

§ 182. En outre, quand deux fortes se suivent immédiatement sans être séparées par un silence, la seconde ne doit pas être plus accentuée que la première, qui l'emporte même régulièrement à cet égard. Ex. :

While gazing on the moon's light (5).
TH. MOORE, *While gazing*, etc.

M***a***rch winds and ***A***pril showers (4).
Proverbe.

Rem. — Il y a exception à cette règle, dans les vers dipodiques, quand trois fortes se suivent immédiatement :

Br***i***ng forth M***a***y flowers (4).
Proverbe.

(1) Cp. la définition du temps marqué (§ 178) à celle de l'accent (§ 60). En grec et en latin, il n'y a pas d'accent (d'intensité) mais une intonation fixe (= accent mélodique). Les syllabes fortes du vers ne le sont pas naturellement et ne le deviennent que parce qu'elles reçoivent le temps marqué. V. Havet, *l. c.*, ch. XV.

(2) Cp. la règle que suivaient les musiciens grecs au sujet de l'intonation fixe ou accent mélodique (§ 140, 2°).

(3) Il en est de même en allemand : « Das Missverhältnis der Senkung zu der folgenden Hebung ist viel weniger anstössig, als das zu der voraufgehenden » (Paul, dans son *Grundriss*, 1re éd., II, I, p. 938). Cp. § 62.

(4) J'imprime en italique gras les fortes principales des dipodies (v. § 211). Ce rythme dipodique est bien celui que donne aux vers cités la prononciation traditionnelle (cp. § 159, fin ; 160, fin).

(5) Pour le rythme de ce vers, cp. le reste du poème et v. la musique (p. ex. dans *The Song Book*, de la *Golden Treasury Series*, par John Hullah. Londres, 1892, p. 308).

§ 183. Le poète use parfois largement de la faculté que certains mots lui offrent de déplacer l'accent dans certaines combinaisons (v. § 83-86) :

My leathern belt likew*i*se.
COWPER, *John Gilpin.*

Somet*i*mes ascending debonair.
COWPER, *The Retired Cat.*

When the blue wave rolls nightly on deep Galil*ee*.
BYRON, *The Destr. of Sennach.*

In pr*o*fuse strains of unpremeditated art.
SHELLEY, *Skylark.*

We wander'd to the Pine For*e*st.
SHELLEY, *The Recollection.*

C. — ÉNERGIE DU RYTHME.

§ 184. Théoriquement, les temps marqués (1) reçoivent tous un égal renforcement de la voix. C'est ainsi qu'on scande les vers et que les primitifs, enfants ou gens du peuple, les récitent presque toujours (2). Mais comme le rythme de la poésie anglaise se conforme en principe à l'accentuation courante, il en résulte que les fortes n'ont pas toutes la même intensité, les faibles non plus. Dans les deux exemples du § 178, les syllabes fortes sont très fortes, les syllabes faibles très faibles.

1° Voici quelques exemples de fortes peu accentuées (3) :

The little wife would weep for compan*y*.
TENNYSON, *Enoch Arden*, 34.

While Enoch w*a*s abroad on wrathful seas.
Ib., 91.

And Danish barrows ; *a*nd a hazelwood.
Ib., 7.

His isolation fr*o*m him. None of these.
Ib., 648.

A gilded dragon, also, f*o*r the babes.
Ib., 536.

On Provid*e*nce, and trust in th*e*m, she heard.
Ib.

(1) A cause des vers dipodiques, il serait plus exact de dire : les temps marqués d'importance égale.

(2) Cp. Mayor, *Chapters on English Metre*, Londres, 1886, p. 6 (2e édit., Londres, 1901, p. 6) : « Routine scansion is the natural form of poetry to a child... No one who knows children can doubt this. If example is wanted, it may be found in Ruskin's *Præterita*, p. 55. ». — Ruskin raconte qu'il fallut à sa mère trois semaines de travail pour lui apprendre à ne pas accentuer fortement la préposition *of* dans ce vers : The ashes of the urn.

(3) Cp. § 86.

La présence de fortes légèrement accentuées peut accélérer le mouvement du rythme, comme on le remarque sans peine dans quelques-uns des exemples précédents. Mais elle peut aussi produire l'impression d'un ralentissement, en amenant le lecteur à prolonger des syllabes sans poids et sans importance logique :

> Her hand dwelt linger*i*ngly *on* the latch.
>
> *Ib.*, 515.

2° Exemples de faibles plus ou moins légèrement accentuées (1) :

> His head is low, and no m*a*n cares for him.
>
> *Ib.*, 847.
>
> When two y*ea*rs after came a babe to be
> The rosy idol of her solitude.
>
> *Ib.*, 89, 90.
>
> Another hand crept too across his trade.
>
> *Ib.*, 110.
>
> On black b*a*re pointed islets ever beat.
>
> SHELLEY, *Alastor*.
>
> Her hand dw*e*lt lingeringly on the latch (2).
>
> TENNYSON, *Ib.*, 513.

Comme on le remarque dans les derniers vers, la présence de faibles accentuées peut ralentir le mouvement du rythme. En voici deux exemples extrêmes, dont le second est une parodie :

> A long str*ee*t climbs to one t*a*ll-tower'd mill.
>
> *Ib.* 5.
>
> And ten l*ow* words *o*ft creep in one d*u*ll line.
>
> POPE, *Essay on Criticism*.

Quelques poètes contemporains, Swinburne par exemple, recherchent ces formes pleines, qui donnent à l'expression du poids, de l'ampleur, de la majesté (3).

(1) Cp. § 83 et § 112, *c*. — On verra que l'accentuation des vers cités est très régulière.

(2) « L'adverbe *lingeringly*, où chaque syllabe compte, indique bien la lenteur et l'hésitation du mouvement » (Beljame, *l. c.*, p. 42). Oui, mais cet effet est dû en grande partie au ralentissement du rythme, qu'entraîne l'entassement des trois syllabes accentuées *hand*, *dwelt*, *ling-*, et qui rend plus sensible la longueur exceptionnelle des inaccentuées *-eringly on the*.

(3) On est souvent porté à regarder comme accentuées les syllabes inaccentuées à voyelle pleine, à intonation aiguë et de durée plus longue que la moyenne. Dans le premier des vers cités, *man* est à peine plus accentué que *is*. Dans le quatrième, *crept* est inaccentué par comparaison à *hand* et à *too* ; on ne peut le regarder comme accentué qu'en le comparant par la réflexion à *an*(*other*, *across*), etc.

§ 185. Le rythme est plus ou moins marqué suivant que la différence d'accentuation entre fortes et faibles est plus ou moins grande (1). Aussi peut-il varier à chaque instant d'énergie, de douceur, d'aisance. Les *nuances* en sont presque infinies. Elles sont réglées par l'accentuation, qui dépend elle-même de l'importance logique et de la valeur émotionnelle des mots. Elles correspondent donc forcément au sens et au sentiment exprimé, qu'elles portent seulement sur la force du temps marqué ou bien qu'elles entraînent aussi par là une accélération ou un ralentissement du tempo. Ces nuances se rencontrent également dans la musique : on les y indique en partie par des termes techniques, tels que *forte, piano,* etc., ou par des signes de toute espèce (points, soufflets, etc.); l'exécutant, chanteur ou instrumentiste, complète d'après son inspiration ces indications souvent sommaires.

L'emploi de syllabes accentuées comme faibles et de syllabes inaccentuées comme fortes présente donc une importance assez grande au point de vue de l'allure du rythme. Il varie aussi beaucoup d'un auteur à l'autre. Il est parfois utile de le noter. Dans les formules, on pourra souligner ou imprimer en italique les lettres qui représentent des fortes peu accentuées ou des faibles accentuées (2) :

Her hand dwelt lingeringly on the latch.
f F *f* F f *F* f *F* f F

On pourra même faire encore une distinction, à cet égard, en soulignant la lettre une ou deux fois suivant que l'accentuation de la forte ou de la faible correspond de moins en moins à son nom.

Il est parfois utile, je le répète, ou tout au moins intéressant, d'avoir recours à ces notations pour faire ressortir les nuances du rythme. Mais ce n'est pas nécessaire comme en musique ; il suffit au lecteur de connaître d'instinct l'accentuation et de l'observer. Et puis ce qui importe avant tout, c'est la présence ou l'absence du temps marqué, et à ce point de vue on n'a jamais à distinguer qu'entre fortes (F) et faibles (f), quelle qu'en soit l'accentuation. La métrique traditionnelle laisse justement de côté ce rapport de forte à faible, pour étudier plus ou moins minutieusement, mais pas toujours exactement, l'accentuation absolue des syllabes (3). « What is accidental, comme dit Macaulay de la critique, is for a long time confounded with what is essential » (*Essay on Dryden*) (4).

(1) Cp. § 62 et p. 66, note 3. C'est ce qui explique pourquoi le rythme du vers est plus énergique en anglais et surtout en allemand qu'en français.

(2) On indique ainsi qu'il y a une irrégularité, que le phénomène ne correspond qu'imparfaitement à son nom.

(3) C'est ce que fait Beljame.

(4) Cp. p. 142, note 4. — D'après les paragraphes précédents, en particulier 181 et 184, 1°, le temps « marqué » cesse parfois d'être marqué par un accroissement d'intensité bien sensible. Je dis bien sensible, parce qu'il en reste toujours quelque trace, même dans « company » (§ 184, 1°, cp. § 86), même dans « gander » (§ 181) : la fin de la première syllabe rythmique est plus

Rem. — Outre les rapports d'intensité entre fortes et faibles, il faut considérer la gradation des fortes (cp. § 83) et l'énergie moyenne de la prononciation (cp. § 95). On peut indiquer la première à l'aide d'exposants : The rest is silence = fF^{2}fFf (cp. M. H. Liddell, *An Introduction to the Study of Poetry*, New-York, 1902, p. 294). Pour noter la seconde, on adoptera les termes et les signes de notre musique : *piano, forte, crescendo* (<), *decrescendo* (>), etc. (cp. *ib.*).

D. — MARCHE DU RYTHME.

§ 186. La marche du rythme est croissante ou décroissante. Mais à ce point de vue il faut faire les mêmes distinctions qu'en prose : nous avons dû étudier séparément les groupes accentuels — mots ou groupes de mots — et les phrases. En poésie nous devons traiter à part des groupes rythmiques et du vers ; nous ne pourrons parler que plus tard de ce dernier (1).

J'appelle *groupe rythmique* le groupe formé par une forte et par les faibles qui s'y rattachent dans la prononciation. Mais comment s'y rattachent-elles ? Les sons et les syllabes passent presque toujours progressivement de l'un à l'autre, et il n'y a aucune solution de continuité. La question est moins difficile à résoudre quand les groupes rythmiques sont séparés par un silence, ce silence ne fût-il qu'une prolongation exceptionnelle de l'occlusion de telle ou telle occlusive (2). Quant aux pauses temporelles, on peut en voir là où il n'y en a pas. Lorsque les fortes sont prolongées, comme il arrive très souvent, la voyelle de la faible est plus rapprochée du temps marqué suivant que du précédent. Mais peut-on dire que par cela seul elle s'y rattache ? Je ne le crois pas. Peut-on dire qu'elle s'y rattache quand elle est comprise dans l'accroissement d'intensité ? Nous ne serions guère plus avancés : l'accroissement d'intensité commence d'ordinaire en anglais vers la fin de la faible, si bien que la fin s'en rattacherait à la forte suivante et le commencement à la précédente (3).

faible que le commencement de la seconde, cp. § 49) ; mais il n'y met guère en relief la syllabe forte. Il pourrait d'ailleurs disparaître tout à fait, par exception, sans que le rythme s'interrompît : par un phénomène subjectif, que j'explique dans la *Deuxième Partie* (§ 56), nous entendons comme plus intenses que les autres les syllabes où, par suite de l'isochronisme, nous attendons le temps marqué. Mais il faut que les syllabes voisines, la suivante au moins, ne soient pas plus intenses ; autrement, elles s'imposeraient à nous comme syllabes fortes, avec ou sans changement de rythme. Le rythme du vers, en effet, est bien un rythme intensif. S'il reposait sur les « centroïdes » de M. Scripture (v. *Elem. of exper. phon*, p. 448, 553 suiv.), qui peuvent tomber n'importe où, même sur le silence d'une occlusive, le rythme pourrait à la rigueur se concevoir comme un effet des émotions, mais il ne serait pas sensible et il n'aurait d'action ni sur le diseur ni sur l'auditeur, il ne serait plus qu'un rythme abstrait, il n'existerait pas.

(1) Ne pas confondre les groupes rythmiques avec les segments rythmiques de la prose (v. § 12 et 89).

(2) Cp. § 143.

(3) Cp. § 49, note 1.

L'impression différente que produit sur l'oreille le [*n*] dans *a name* et *an aim* ou le [*p*] dans *happy* et *harpy*, au point de vue de la syllabisation, prouve cependant qu'il existe bien une liaison accentuelle (1). S'applique-t-elle aux syllabes ? C'est probable : il est probable que dans ce cas aussi l'accroissement et le décroissement de l'intensité séparent quand ils sont brusques, rapides, et unissent quand ils sont graduels, peu marqués. Nous en trouvons un exemple dans l'accentuation allemande (accroissement brusque, décroissement graduel) et dans l'accentuation française (accroissement graduel et peu marqué, arrêt ou décroissement brusque) (2). Mais n'y aurait-il pas aussi une liaison mélodique ? C'est bien là ce qui se passe en musique, où dans le rythme croissant la dernière note de la mesure est *liée* au temps fort suivant. Il est possible qu'on rattache et qu'on sépare les syllabes de la même manière, en marquant ou en supprimant le glissé ordinaire (3). Enfin, nous ne pouvons laisser de côté le sens des mots et des groupes de mots : les syllabes qui sont unies à un point de vue logique nous semblent également associées dans la prononciation. A cet égard le rythme de la prose anglaise est plutôt décroissant (4). Mais celui des vers ?

§ 187. Quoi qu'il en soit, je vais donner plusieurs exemples dans lesquels le rythme est pour moi croissant ou décroissant, que cela tienne à des silences, à des pauses temporelles, à une liaison accentuelle, à une liaison mélodique ou à une division logique. Mais je ne saurais garantir dans tous les cas la justesse de cette classification.

1° *Rythme croissant :*

(*a*) I slip, I slide, I gloom, I glance.

Tennyson, *The Brook.*

The winds at night had made a rout.

Wordsworth, *Goody Blake and Harry Gill.*

And the sheen of their spears was like stars on the sea.

Byron, *The Destr. of Sennach.*

His face was gloom, his heart was sorrow.

Wordsworth, *ib.*

(*b*) Thus ye live on high, and then
On the earth ye live again.

Keats, *Ode on the Poets.*

Heart within and God o'erhead.

Longfellow, *A Psalm of Life.*

(1) V. § 51.
(2) V. § 68, 1°, 2° et 3°.
(3) V. § 122. — Cp. Saran, *Beiträge* de Paul et Braune, XXIII, 1898, p. 45-6.
(4) V. § 68 suiv.

To the rents, and gulfs, and chasms (1).
SHELLEY, *Prometheus Unbound*, II, i.

Clouds that love through air to hasten (1).
WORDSWORTH, *Song for the Wandering Jew*.

Strong with the strength of the race to command, to obey, to endure.
TENNYSON, *The Defence of Lucknow*.

2° *Rythme décroissant* :

(*a*) Pansies, lilies, kingcups, daisies.
WORDSWORTH, *To the Small Celandine*.

Solemnly, mournfully.
LONGFELLOW, *Curfew*.

Never slumber'd, never cloying.
KEATS, *Ode on the Poets*.

Whither spiteful Satan steered.
WORDSWORTH, *To —, on her first ascent etc.*

(*b*) In brambly wildernesses.
TENNYSON, *The Brook*.

And scattered many a lusty splinter.
WORDSWORTH, *Goody Blake and Harry Gill*.

This pretty, puny, weakly, little one.
TENNYSON, *Enoch Arden*, 195.

With rosy slender fingers backward drew.
TENNYSON.

3° *Rythme croissant-décroissant* :

But ilk ane sits dreary, lamenting her deary,
The Flowers of the Forest are aw'ede away.
Miss ELLIOTT, *Lament for Flodden*.

I galloped, Dirck galloped, we galloped all three.
BROWNING, *How they brought* etc.

And his cohorts were gleaming in purple and gold.
BYRON, *The Destr. of Sennach.*

There was a whisper among us, but only a whisper that past.
TENNYSON, *The Defence of Lucknow*.

(1) Le rythme général est croissant malgré le dissyllabisme du dernier pied : [ˈ*kæzmz*, ˈ*heisn*].

4° *Rythme décroissant-croissant:*

Ah, thy luminous eyes! once was their light fed with the fire of day.
TH. MOORE.

Rugged and dark, winding among the springs.
SHELLEY, *Alastor*, 88.

Hark that low, dismal chime!
TH. MOORE.

Rem. 1. — Dans les formules, on indiquera facilement la marche du rythme en rapprochant les syllabes qui forment un groupe rythmique:

Heart within and God o'erhead.
F fF fF fF

Quand la dernière syllabe d'un vers appartient au même groupe rythmique que le commencement du vers suivant, on pourra l'indiquer par +:

This my mean task
Would be as heavy to me as odious, but
The mistress which I serve quickens what's dead.
SHAKESPEARE, *Temp*. III. i. 5.

as odious, but
f F f *F*+

On a rarement besoin de compliquer ainsi la notation.

Rem. 2. — En général, dans un vers pris à part, il y a une marche particulière du rythme qui domine, souvent aussi dans plusieurs vers de suite, plus rarement dans tout un poème. Presque toujours, cependant, on rencontre des variations plus ou moins légères, non seulement au cours d'un poème, mais encore dans un seul et même vers. Les exemples précédents, bien que choisis à cause de leur régularité, n'en sont pas exempts. Si l'on veut analyser à fond la marche du rythme, dans un vers et surtout dans un poème, il faut considérer chaque groupe rythmique séparément et dans ses rapports avec les autres. Il peut être uniforme ou mixte, simple ou composé. Uniforme, il est croissant (*I slip* = fF) ou décroissant (*pansies* = Ff); mixte, il est croissant-décroissant (*lamenting* = fFf) ou décroissant-croissant (*Heart within* = fFf, *rugged and dark* = FffF). Simple, il ne contient qu'une forte (fF, ffF, Ff, fFf); composé, il en contient plus d'une (FfF, FffF, *never slumber'd* = FfFf). On devrait aussi noter dans les groupes composés la gradation des fortes et dans tous les groupes les variations de l'énergie moyenne: *the rest is silence* (*Hamlet*) = fF^2fFf. C'est seulement en décomposant ainsi les vers en groupes rythmiques, simples et composés, qu'on peut étudier comment la marche

du rythme s'adapte dans le détail au caractère et au mouvement de l'émotion exprimée (1).

§ 188. Le rythme croissant est vif, léger, gai, entraînant; le rythme décroissant est plutôt lent, doux, gracieux, solennel et même triste (2). Le poète choisit l'une ou l'autre de ces marches suivant le sentiment qu'il veut exprimer. Le plus souvent il les mêle, pour adapter le rythme aux variations de la pensée et surtout du sentiment ; le rythme est alors variable.

§ 189. Il se conforme en général, presque toujours, au rythme ordinaire de la langue : en français, il est croissant ; en allemand, décroissant ; en anglais, assez variable, mais pourtant fondé sur le principe décroissant, comme le montre le caractère spécial de l'accentuation anglaise (3).

E. — LE TEMPO.

§ 190. Le mouvement du rythme, ou tempo, est plus facile à observer que sa marche, croissante ou décroissante. Et pourtant il en dépend beaucoup : le rythme croissant est rapide et accéléré (4) ; le rythme décroissant, lent et retardé (*ritardato, ritardando*).

Mais le tempo n'est pas forcément déterminé par la marche du rythme. Un rythme croissant peut être lent, et il y gagne en majesté ; un rythme décroissant peut être rapide, et il y gagne en vivacité, en énergie (5). Il y a toutes sortes de nuances et de combinaisons possibles, qui permettent de varier à l'infini l'allure du rythme : elles sont indiquées, non par des termes techniques, comme en musique, mais par le sens des mots. C'est en partie pour augmenter l'échelle de ces variations, surtout dans le sens de la rapidité, que le rythme du vers est en moyenne plus lent que celui de la prose; mais il y a aussi d'autres raisons, que j'ai signalées dans la prosodie à divers endroits (§ 37 ; 121 ; 141, 3° ; etc.) (6).

(1) Cp. Sievers, *Zur Rhythmik und Melodik des neuhochdeutschen Sprechverses* (Verh. d. 42. Versamml. deutscher Philol.), Leipzig, 1894 ; *Über Sprachmelodisches in der deutschen Dichtung*, Leipzig, 1901 ; — Saran, *Melodik und Rhythmik der 'Zueignung' Goethes*, Halle, 1903.

(2) Cp. § 97 et notes. — Le groupe mixte, croissant-décroissant ou décroissant-croissant, combine les deux impressions, d'ordinaire en les opposant, comme dans le vers de Shelley (4°), d'ordinaire aussi avec prédominance de l'impression finale, comme dans le passage de Miss Elliott (3°). Quelquefois, c'est la première qui l'emporte, soit par l'accentuation, comme dans le vers de Browning (3°), soit par le groupement des syllabes en mots. — V. *Deuxième Partie*, Livre III, ch. VI.

(3) Nous transportons même, inconsciemment, notre rythme national dans les vers des autres langues. Bentley lisait les vers ïambiques du grec comme des vers trochaïques précédés d'une syllabe faible, c'est-à-dire sur un rythme décroissant. Nous serions plutôt portés à lire les vers trochaïques sur un rythme croissant. — Pour apprendre par cœur des séries de syllabes ou de mots dénués de sens, les Allemands adoptent de préférence un rythme décroissant, « trochaïque » (v. Mlle Smith, *Philos. Stud.*, XVI, 1900, p. 197-180).

(4) Cp. les expériences de M. Meumann, *Philos. Stud.*, X, surtout p. 321.

(5) V., p. ex., *The Charge of the Light Brigade*, de Tennyson.

(6) Pour noter le tempo et ses variations, on peut emprunter les termes musicaux : *adagio, andante, largo, allegro, presto, accelerando, ritardando*. Il est plus simple de les définir en français — ou en anglais.

CHAPITRE III

LES PIEDS

§ 191. Les temps marqués d'un même vers sont séparés par des intervalles isochrones. Je désigne ces intervalles sous le nom de pieds, comme en métrique ancienne : πόδες « mesures musicales simples, pieds ».

Le pied, dans ce sens très précis, est la durée comprise entre deux temps marqués successifs (1).

§ 192. Pour indiquer la division en pieds, il suffit d'indiquer les temps marqués. Dans l'écriture, on peut tracer une barre avant la syllabe forte, plus exactement avant la voyelle, mettre un accent avant ou sur la voyelle, ou bien la souligner. La barre a le double inconvénient de couper les mots, voire les syllabes, et de sembler marquer une interruption dans la prononciation et dans le rythme. L'accent a le grave désavantage de faire croire qu'il s'agit de l'accent et non du temps marqué. Or ce sont là deux phénomènes distincts, bien qu'en anglais ils coïncident dans certaines limites : il faut les représenter par des signes différents, non seulement pour rappeler qu'ils sont distincts, mais encore pour permettre de les comparer entre eux, de signaler leurs rapports. Il n'y a de pratique que le troisième procédé : souligner la voyelle des fortes dans l'écriture à la main et l'imprimer en italique ou en caractère gras :

Art is long and Time is fleeting.

§ 193. Les quatre temps marqués de ce vers isolé déterminent trois intervalles isochrones ou pieds. Quant au dernier groupe de deux syllabes, nous pouvons lui étendre le nom de pied, s'il présente la même durée que les précédents ou si nous en regardons la durée inégale comme complétée par un silence. Cette assimilation, qui égale le nombre des pieds au nombre des temps marqués, permet de définir les vers ou fragments de vers, comme on l'a fait jusqu'ici, par le nombre des pieds. Mais ce n'est là qu'une

(1) Il ne faut pas oublier que les consonnes initiales, dont la durée est parfois très longue, appartiennent au pied précédent. Cp. § 114.

assimilation : dans le dernier groupe de deux syllabes nous n'avons que le commencement d'un pied, puisqu'il ne se termine pas à un temps marqué. En réalité, le rythme s'arrête au dernier temps marqué, et le groupe de syllabes qui suit peut s'abréger ou se prolonger presque indéfiniment ; mais, par suite de l'entraînement du rythme, on le ramène en général plus ou moins à la durée d'un pied. En tout cas, c'est seulement la division du vers en intervalles compris entre deux temps marqués qui fournit une scansion rationnelle, une *scansion normale*.

§ 194. Il résulte de la définition adoptée (v. § 191) qu'on ne saurait appeler pied un groupe de syllabes isolé. C'est par abus qu'on donne ce nom, par exemple, à des mots tels que *fisher*, *fishery*, etc. Nous n'avons pas là des pieds, puisqu'il n'y a pas de temps marqués, ni à plus forte raison d'intervalles compris entre deux de ces temps. Nous avons tout simplement la matière possible d'un pied dissyllabique ou trissyllabique.

A. — CLASSIFICATION DES PIEDS.

§ 195. On peut définir les pieds par leur durée. Mais, à l'aide de l'oreille seule, tout ce qu'on peut distinguer, c'est que cette durée est plus ou moins longue, et nous ne saurions fonder sur une base aussi vague, aussi flottante, un classement méthodique des différents pieds. D'ailleurs, elle ne dépend en général que de l'allure du débit ; elle ne peut servir alors à définir les pieds, mais seulement le tempo. De même, quand je trouve en tête d'un morceau de musique ♩ = MM 100, je ne suis nullement renseigné par là sur le caractère de la mesure musicale. En outre, les pieds d'un même vers ont en principe la même durée. Quant aux irrégularités qu'ils présentent à ce point de vue (v. § 167), non seulement elles ne doivent pas servir à les classer, précisément parce que ce sont des irrégularités, mais elles ne le peuvent pas non plus, parce qu'elles sont presque toujours et purement accidentelles et tout à fait variables.

Au contraire, il est aussi aisé qu'utile de définir les pieds par le nombre des syllabes qu'ils contiennent, quitte à établir ensuite le rapport du nombre des syllabes avec la durée. Je les distinguerai donc, suivant l'usage ordinaire, en pieds d'une, deux, trois, quatre, cinq syllabes.

§ 196. La classification générale des pieds ne peut se fonder en anglais que sur le nombre des syllabes.

1° Les poètes ne les distinguent consciemment que sous ce rapport, du moins en ce qui concerne leur emploi régulier et la forme du mètre. Cette raison serait loin d'être suffisante à elle seule (cp. *Introduction*, I, fin.).

2° Les fortes et les faibles, dont la durée n'est pas fixée par des règles, ont en moyenne la même longueur.

3° Le rapport de durée entre les syllabes d'un même pied isolé, le λόγος ποδικός, dépend de leur accentuation et de leur quantité : il varie sans cesse, du moins entre certaines limites, avec la forme des mots, que le poète choisit sans se préoccuper consciemment de ce rapport.

Ce rapport est pourtant d'une grande importance. Il détermine le genre (γένος) du pied et du rythme. Aussi est-il régularisé, simplifié, dans la diction poétique, en général par l'allongement des fortes longues ou des faibles qui suivent une forte brève (1). C'est ainsi qu'il se rapproche, si nous prenons comme unité la syllabe forte et la comparons au reste du pied, soit de la forme 1 : $\frac{1}{2}$ ou 1 : 2, soit de la forme 1 : 1. Le rythme est ternaire dans le premier cas (1 : $\frac{1}{2}$ ou 1 : 2) et binaire dans le second (1 : 1). En grec, le rythme fondamental est ternaire dans les vers en pieds dissyllabiques et binaire dans les vers en pieds trissyllabiques. Le pied fondamental (ποῦς κύριος) est d'un côté le trochée (–́ ⏑ ou | ♩ ♪)(2) et de l'autre le dactyle (–́ ⏑ ⏑ ou | ♩ ♪ ♪)(3). En est-il de même en anglais ? Plusieurs l'ont prétendu (4). Il semble à première vue qu'ils aient raison. Mais je n'en suis pas sûr; je crois même qu'ils se trompent. La fréquence des faibles accentuées, dans les pieds dissyllabiques, chez beaucoup de poètes contemporains, Keats et surtout Swinburne, par exemple, paraît souvent indiquer un rythme binaire (5). Peut-être y a-t-il aussi une différence suivant le ton du poème : le rythme binaire, plus mesuré, semble mieux convenir au récit; le rythme ternaire, plus vif et plus agité, à la poésie dramatique et à la poésie lyrique (6). Mais ce ne sont là que des suppositions. Je suis persuadé que partout le rythme module du binaire au ternaire ou du ternaire au binaire suivant

(1) Cp. § 109 et 110.

(2) Dans les formules de ce genre, les signes – et ⏑ n'indiquent pas la quantité des voyelles ou des syllabes, mais la durée idéale des syllabes dans les pieds, – représentant une durée double de ⏑. Le point suscrit (–́, ⏑́) indique le temps marqué ; il en est de même de la barre dans la notation musicale.

(3) Souvent, sans doute, le dactyle était cyclique : ♪. ♬ ♪ . Cette forme peut se ramener au rythme ternaire (♪. ♬ = 2 ♪) aussi bien qu'au rythme binaire (♪. — ♬ ♪). D'après ma définition du « genre », elle est binaire. — Je rappelle que le tempo est plus rapide dans la diction poétique que dans le chant : la durée moyenne des notes peut être regardée comme environ moitié moins grande.

(4) John Mason, par exemple, dès 1749 (v. § 171). De son temps, d'ailleurs, le rythme des vers « ïambiques » était sans doute plus franchement ternaire que du nôtre : en principe, les faibles devaient toujours être des inaccentuées. — M. William Thomson (v. § 171) a repris pour son compte cette théorie et il l'a exposée avec beaucoup d'habileté.

(5) Cp.

From too much love of living,
  From hope and fear set free,
We thank with brief thanksgiving
  Whatever Gods may be
That no life lives for ever,
That dead men rise up never,
That even the weariest river
  Winds somewhere safe to sea.

SWINBURNE.

(6) Sur l'éthos des deux « genres », v. *Deuxième Partie*, § 176.

la forme de la matière linguistique et surtout suivant l'expression (1).

Il y a, d'ailleurs, une double erreur à redouter : les syllabes accentuées nous paraissent plus longues que les inaccentuées de même durée objective ; nous sommes portés à ne tenir compte que des voyelles, qui sont plus longues dans les accentuées que dans les inaccentuées. Ces deux erreurs d'analyse ne changent rien à la durée objective, qui agit sur nous en raison de sa longueur réelle et totale. Même si les auteurs dont je viens de parler avaient raison, c'est-à-dire si en principe le rythme dissyllabique était ternaire et le rythme trissyllabique binaire, les pieds pourraient encore se définir par le nombre des syllabes, qui entraînerait le genre du rythme. A ce point de vue aussi, la classification ordinaire, d'après le nombre des syllabes, se justifie pleinement.

Les variations du pied fondamental sont d'ailleurs bien moins régulières en anglais qu'en grec. Dans les vers de rythme dissyllabique ternaire (⏒ ⏑), le pied peut présenter à n'importe quel endroit, non seulement la forme ⏒ – (♩. ♩.), ou spondée irrationnel, mais encore l'inverse du rapport fondamental, c'est-à-dire ⏑ – (♪ ♩), ou ïambe ἀπὸ θέσεως. Enfin, comme on ne se propose pas consciemment de ramener les durées à un rapport simple ($1 : \frac{1}{2}$ etc), on ne s'en rapproche probablement en général que d'assez loin, moins sans doute que dans la diction correcte des vers grecs et dans le chant. Le rapport est bien plutôt $1 + x : 1 - x$ que $1 : \frac{1}{2}$, ou $1 - x : 1 + x$ que $1 : 2$, etc. (2). Irrégularité des variations du pied fondamental, absence d'un rapport simple et constant entre fortes et faibles, voilà de nouvelles raisons pour conserver la classification des pieds et des rythmes d'après le nombre des syllabes.

§ 197. Nous avons donc à distinguer dans le rythme : le syllabisme (pied de deux syllabes, de trois, etc.), le genre (binaire, ternaire, quinaire, etc.), la marche (croissante ou décroissante), l'énergie ou la nuance (intensité relative des fortes et des faibles) et le mouvement ou tempo (rapide ou lent, accéléré ou retardé).

B. — LES PIEDS FONDAMENTAUX.

§ 198. C'est d'après le nombre des syllabes, sans avoir égard à leur durée et encore moins à leur quantité, que l'on distingue et que l'on nomme les pieds des vers anglais. On ne tient aucun compte des silences, assez rares d'ailleurs, qui peuvent en compléter la durée. Mais il est facile de les

(1) Mes expériences semblent confirmer cette opinion. V. *Troisième Partie*, Livre III.

(2) Je puis ajouter que d'ordinaire x devient à peu près constant, par une régularisation instinctive et conforme au sentiment exprimé, si bien que le rythme présente un genre défini. Pour le détail, v. *Troisième Partie*, Livre III. Ici la méthode auditive ne suffit pas.

représenter au besoin dans les formules par des signes de ponctuation correspondant à leur *valeur* :

```
I slip, I slide, I gloom, I glance.
f  F , f  F  , f   F   . f   F.(1).
```

§ 199. La versification anglaise ne donne pour base au rythme que deux sortes de pieds : les pieds dissyllabiques et les pieds trissyllabiques. Suivant qu'on emploie exclusivement ceux-là ou ceux-ci, le rythme est dissyllabique ou trissyllabique ; si on les mêle entre eux ou avec d'autres pieds, le rythme est mixte.

1° Rythme dissyllabique.

§ 200. Le pied dissyllabique est de beaucoup le plus fréquent de la poésie anglaise. On n'en admettait point d'autre en principe au temps de Gascoigne (2) ou de Pope. C'est le pied par excellence, le pied naturel et fondamental de la langue anglaise, aussi bien en prose qu'en vers (3). Ex. :

Pansies, lilies, kingcups, daisies,
Let them live upon their praises.
Wordsworth, *To the Small Celandine.*

2° Rythme trissyllabique.

§ 201. Le pied de trois syllabes se trouve rarement employé seul. Le rythme trissyllabique a plus de lenteur, à tempo égal, que le rythme dissyllabique. C'est l'inverse quand on accélère le mouvement (4). Mais le poète montre presque toujours, par des accumulations de syllabes lourdes, qu'il ne veut pas de cette allure rapide. Ex. :

Meagre and livid and screaming for misery.
Wild-visaged wanderer ! God help thee, wretched one !
Cold is thy hopeless heart even as charity.
Southey, *The Soldier's Wife.*

§ 202. Entre les deux faibles d'un pied trissyllabique, il y a presque toujours une différence d'accentuation.

(*a*) F f /

(1) Encore vaut-il mieux réserver les signes de ponctuation aux pauses proprement dites (v. § 145) et indiquer les silences par les mêmes signes qu'en musique.

(2) V. *The Steele Glass*, § 4.

(3) Cp. § 114, 2e alinéa.

(4) A tempo égal, le temps marqué revient moitié moins vite dans le pied de trois syllabes que dans celui de deux. $\left(3 = 2 + \frac{2}{2}\right)$: l'activité vocale ou auditive est donc à ce point de vue moins grande. A durée isochrone, le pied de trois syllabes comporte au contraire moitié plus d'activité vocale ou auditive que celui de deux.

C'est la seconde, d'ordinaire, qui l'emporte en intensité (1) :

> Sister*ly*, brother*ly*...
> Lave in *it*, drink of *it*...
> Rashly *im*portun*ate*...
> Rash and *un*duti*ful*...
> Touch her *not* scornful*ly*...
> Clinging *like* cere*ments*...
> Any*where*, any*where*...
> Stiffen *too* rigid*ly*...
> Fashion'd *so* slender*ly*...
> Take her *up* instant*ly*...
> Mad from *life's* histo*ry*...
> Wipe those *poor* lips of *hers*...
> Make no *deep* scruti*ny*...
> Whilst the *wave* constant*ly*...
> Cross her *hands* humbly...
> Ere her *limbs* frigid*ly*...
> Near a *whole* city *full*...

Th. Hood, *The Bridge of Sighs*.

> Faster *come*, faster *come*...
> Come a*way*, come a*way*...
> Wake thy *wild* voice a*new*...

W. Scott, *Gathering Song of Donald the Black*.

> Woe-beg*one* mother, *half* anger, *half* ago*ny*...
> Weary *way*-wanderer, languid and sick at *heart*...

Southey, *The Soldier's Wife*.

Quand la seconde faible du pied final est aussi accentuée que dans plusieurs de ces vers, dans le dernier par exemple, il faut beaucoup renforcer les temps marqués, sous l'entraînement du rythme, pour qu'elle ne produise pas sur l'oreille l'impression d'une forte. Ce n'est qu'une seule fois le cas dans *The Bridge of Sighs* ; en outre, la rime y part toujours de l'antépénultième. Aussi peut-on dire que Th. Hood s'en est scrupuleusement tenu au rythme FffFff. Dans les autres poèmes du même genre, où la rime ne porte d'ailleurs que sur la dernière syllabe, on est tenté de scander FffFfF. Tout dépend de la longueur qu'on donne aux trois dernières syllabes. Pour M. Mayor elles forment bien un « dactyle » (2).

(*b*) F / f

(1) Cp. § 83 et suiv., pour l'accentuation, et § 112 et suiv., pour la durée.
(2) *L. c.* (2e éd.), p. 89. Cp. Witcomb, *l. c.*, p. 68.

C'est parfois la première faible qui reçoit un accent secondaire (1):

One *more* Unfortunate...
Loop *up* her tresses...
Her fair *au*burn tresses...
The bleak *wind* of March...
Or the black *flow*ing river...
The rough *riv*er ran.

Th. Hood, *ib.*

Long *may* the tree, in his banner that glances...
Earth *lend* it sap anew...

W. Scott, *The Lady of the Lake,* II.

The black *shad*ows fall...
And put *out* the light...
Dark *grow* the windows...

Longfellow, *Curfew.*

Dans quelques-uns de ces pieds, il semblera peut-être que le poète fasse quelque peu violence à l'accentuation ordinaire, pour conserver à la syllabe forte sa prédominance. Pour se convaincre, cependant, qu'il en est très rarement ainsi, on n'a qu'à comparer les cas douteux aux exemples correspondants des § 83 et suiv., 112 et suiv. (v. aussi les notes).

Rem. — Comme la durée des syllabes dépend en grande partie de leur accentuation (v. § 103 et 110). Ff*f* correspond en général à ♩. ♪ ♩ et F*f*f à ♩. ♩ ♪ (2).

3° Rythme mixte a base dissyllabique.

§ 203. Au milieu des pieds dissyllabiques, on en rencontre souvent qui ont trois syllabes ou seulement une. Le mouvement du rythme s'accélère dans le premier cas et se ralentit dans le second. En effet, comme la durée des pieds reste la même, il en résulte que les syllabes se prononcent plus vite dans les pieds trissyllabiques et plus lentement dans les pieds monosyllabiques (3).

a. Pieds trissyllabiques.

§ 204. Les pieds trissyllabiques correspondent en pareil cas aux triolets de la musique, ou à peu près. On peut les noter de la même manière :

3
Fff.

(1) V. § 83 suiv.

(2) Mais il se peut que dans la diction, sous l'entraînement du rythme, on régularise le genre en ramenant ces deux formes à une seule, ♩ ♩ ♩ p. ex. V. *Troisième Partie*, Livre III, Ch. VII.

(3) Vérifié. V. *Troisième Partie,* Livre III.

Mais je n'y vois aucun avantage : il suffit de se rappeler que les pieds du vers ont tous la même durée. D'ailleurs, les syllabes n'ont pas, en général, la même *valeur*. Elles ne se rapprochent de l'égalité que lorsque la forte est brève, dans un pied tel que *merrily*. Ailleurs, il y a bien aussi abrégement de la forte, mais elle l'emporte encore en durée sur les autres : on a quelque chose comme ♩. ♪ ♩ au lieu de ♩ ♩ (1).

L'accélération du débit est trop évidente pour échapper aux métriciens. La plupart l'ont remarquée : autrefois, par exemple, Gascoigne (2), Jacques Ier (alors Jacques VI d'Ecosse) (3), et Puttenham (4) — de nos jours, MM. Skeat (5), Mayor (6) et Beljame (7).

Voici comment M. Beljame analyse ces deux vers de *Enoch Arden* (80-81) :

So these were wed, and merrily rang the bells,
And merrily ran the years, seven happy years.

« En rapprochant par le débit les deux dernières syllabes de *merrily* de façon à ne les faire compter que pour une syllabe dans la mesure, on remarquera tout de suite le rythme alerte et gai des deux premiers vers. La joie résonne dans le mot *merrily* prononcé d'un mouvement rapide de doubles-croches » (*l. c.*, p. 42) (8).

Faute d'avoir bien compris la nature du phénomène, M. Beljame s'embarrasse ensuite dans ses explications : « Il faut glisser rapidement sur une des syllabes atones de manière à ne pas donner sensiblement au vers dans

(1) Cp. § 112, 113, 114. — V. *Troisième Partie*, Livre III.

(2) *The Steele Glass*, 1576, § 4 : « He shall find that although his [Chaucer's] lines are not always of one self-same number of syllables, yet being read by one that hath understanding, the longest verse and that which hath most syllables in it, will fall (to the ear) correspondent unto that which hath fewest syllables in it : and likewise that which hath in it fewest syllables shall be found yet to consist of words that have such natural sound, as may seem equal in length to a verse which hath many mo syllables of lighter accent. »

(3) *The Reulis and Cautelis*, 1585, Cap. I.

(4) *The Arte of English Poesie*, 1589, p. 86, 89, 137, 140, 142 de l'éd. Arber. — « In three of the same verses are two Dactyls apiece, which abridge two syllables in every verse : and so maketh the longest [verse] even with the shortest » (p. 137).

(5) « The true rule concerning trisyllabic feet is simply this, that the intrusive syllable should be made as short as possible. » Cité par M. Mayor, *l. c.*, 2e éd., p. 24.

(6) « It is with pleasure we read Prof. Skeat's note » (la remarque ci-dessus). *Ib.*

(7) *Enoch Arden*, 4e éd., Paris, 1896, p. 41-47. — Cette influence du nombre de syllabes sur le tempo a été reconnue de tout temps dans la versification ancienne, dans le chant, etc. M. M. Grammont l'a étudiée dans les « mesures » du vers français (*Le Vers Français*, p. 13 suiv.) ; cette partie de son travail est malheureusement gâtée en général par une scansion fausse et quelquefois par une accentuation impossible.

(8) Cp. Motheré, à propos de cet autre vers de *Enoch Arden* :

Made such a voluble answer, promising all.

« Le vers 898 sera lu en indiquant légèrement l'élision finale de *voluble* et la contraction médiane de *promising* ; or il nous semble que ce raccourcissement des mots qui passent rapidement dans le débit, représente bien à l'oreille la volubilité du personnage » (cité par Beljame, *l. c.*, p. 43). La remarque sur la contraction médiane de *promising* est juste (cp. § 114, fin). Mais il n'y a pas d'élision dans *voluble* ; autrement l'effet serait gâté.

la prononciation plus de dix syllabes » (*l. c.*, p. 43) (1). On aura beau « glisser sur une des atones », le vers aura toujours plus de dix syllabes. Mais, comme s'exprimait Gascoigne, il aura la même longueur qu'un vers de dix (2). C'est là au fond ce que M. Beljame veut dire, et ce qu'il dit clairement dans ma première citation. Il reconnaît, comme Puttenham, qu'on réduit en pareil cas la durée de trois syllabes à celle de deux. Mais pour qu'on puisse le faire, il faut que cette durée de deux syllabes représente quelque chose de précis, de fixe, c'est-à-dire que les pieds de deux syllabes aient tous la même durée. Ainsi M. Beljame admet inconsciemment l'isochronisme des pieds et l'accélération qu'il impose dans le rythme dissyllabique aux pieds irréguliers de trois syllabes.

§ 205. Cette accélération est bien plus sensible, par le contraste, dans les vers à base dissyllabique que dans les vers à rythme tout à fait libre. Elle y a quelque chose de plus vif, de plus allègre. Pour la faciliter, les poètes emploient de préférence des syllabes légères. Les exemples abondent. J'en cite un dans lequel le mélange des pieds différents est régulier, c'est-à-dire conforme au mètre adopté (3) :

All the flowers are dead, the tender blossoms,
All are taken away ; the season wasted
Like an ember among the fallen ashes.
SWINBURNE, *Hendecasyllabics*.

b. Pieds monosyllabiques.

§ 206. On a moins remarqué le ralentissement qui se produit dans les pieds monosyllabiques (4). Abbott l'a constaté dans sa *Shakespearian Grammar* (5). Mais il essaye, par des explications parfois assez bizarres, de transformer en théorie — non dans le débit, naturellement — les monosyllabes en vrais dissyllabes (6). Nous avons là le pendant exact de la réduction de trois syllabes à deux par M. Beljame (7).

Ces pieds monosyllabiques contiennent, soit une syllabe très accentuée et facilement prolongeable, soit une syllabe quelconque suivie d'un silence (8).

(1) Cp. Puttenham, *l. c.*, p. 142 : « Wherefore we must think he did it of purpose, by the odd syllable to give greater grace to his metre, and we find in our old rhymes this odd syllable, sometimes placed in the beginning and sometimes in the middle of a verse, and is allowed to go alone and to hang to any other syllable... Our odd syllable... is in a manner drowned and suppressed by the flat accent, and shrinks away as it were inaudible and by that mean the odd verse comes almost to be an even in every man's hearing. » Cp. *ib.*, p, 85 et 92.

(2) V. p. 165, note 2.

(3) FfFffFfFfFf.

(4) V. pourtant la fin de la remarque de Gascoigne, p. 165, note 2.

(5) 2e éd., Londres, 1884, § 481 et suiv.

(6) Ainsi, dans *will ll* représente une syllabe, etc.

(7) Beljame s'est d'ailleurs rallié à la théorie d'Abbott. V. son édition de *Macbeth*, Paris, 1897, Index alphabétique, PROLONGEMENT.

(8) Cp. § 109, 110, 111 et 180, 181.

Dans la plupart des exemples suivants le mélange des pieds différents est régulier, c'est-à-dire conforme au mètre adopté (1).

* We can make our lives sublime,
And, departing, leave behind us...
Longfellow, *A Psalm of Life*.

* Clear and cool, clear and cool...
Ch. Kingsley.

* Sweet and low, sweet and low...
* Low, low, breathe and blow...
Tennyson, *Lullaby*.

* The stream flows, the wind blows,
* The cloud fleets, the heart beats.
Tennyson.

* While gazing on the moon's light...
* Illumined all the pale flowers (2).
Th. Moore.

* Over park, over pale (3).
Shakespeare, *Mids. Night's Dr.*, II, i, 2.

Hark that low, dismal chime (4)!
Th. Moore.

Praise God, sang Theocritus...
Browning, IV, 153.

The four boards of the coffin lid
Heard all the dead man did.
Swinburne, *Poems*, I, 324.

Ding, dong, bell,
Pussy's in the well.
Nursery Rhyme.

Tom, Tom was a piper's son (5).
Id. (*Tom, the Piper's Son*).

He went to take a bird's nest...
He went to shoot a wild duck (6).
Id. (*Simple Simon*).

Pease porridge hot, pease porridge cold
Pease porridge in the pot, nine days old (7).

(1) Je les signale par un astérisque.
(2) Cp. les autres vers : A moment from her smile I turn'd, etc. V. aussi la musique.
(3) Cp. les vers suivants.
(4) Cp. : 'Tis the dreary voice of Time (*ib*).
(5) Cp. : Tom with his pipe made such a noise... (*ib*).
(6) Cp. : He went to catch a dickey-bird. (*ib*).
(7) Tel est le rythme de ces vers, d'après Poe, quand ils sont « pronounced according to the nursery conventionality » (v. *The Rationale of Verse*, Poe's Works, ed. Ingram, III, p. 243).

4° Rythme mixte a base trissyllabique.

§ 207. La prononciation se ralentit dans les pieds de deux syllabes et davantage encore dans ceux d'une seule. Il faut tenir compte des silences, qui permettent parfois de conserver l'isochronisme sans prolonger les syllabes. Dans les vers suivants, le mélange des pieds différents est régulier, c'est-à-dire conforme au mètre adopté :

Whirled in the white-link'd dance with the gold-crown'd Hours and the
[Graces (1).
Ch. Kingsley, *Andromeda.*

While in a haven of rest my heart is riding at anchor,
Held by the chains of love, held by the anchors of trust (2).
Longfellow, *Elegiac.*

5° Rythme mixte sans base caractéristique.

§ 208. Quelquefois il n'y a pas de pied qui domine nettement. Comme les pieds sont d'égale durée, la prononciation s'accélère ou se ralentit suivant que le nombre des syllabes augmente ou diminue dans les pieds successifs. Exemple de mélange régulier :

Ah, thy luminous eyes ! once was their light fed with the fire of day...
Swinburne, *Choriambics.*

Rem. (aux § 203-208). — On trouve quelquefois dans les pieds trissyllabiques du rythme mixte, surtout quand il est libre, des syllabes faibles assez accentuées, qui peuvent ralentir plus ou moins le mouvement général (cp. § 202). On en trouve souvent des exemples dans la poésie populaire, dans les *nursery rhymes* (3) :

The North w*i*nd does blow.
The North Wind.

Little J*a*ck Horner sat in a corner...
He put *in* his thumb, and took *out* a plum,
And said : Wh*a*t a good b*oy* am **I** !
Jack Horner.

Little T*o*m Tucker sings for his supper.
What shall he **eat** ? White br*ea*d and butter.
Tom Tucker.

(1) Mètre : Ff(f)Ff(f)Ff(f)Ff(f)FffFf.
(2) Mètre du second vers : Ff(f)Ff(f)F, FffFffF.
(3) Cp., pour l'accentuation, § 83 et notes ; pour la durée, § 112 suiv., en particulier 112, c.

Who was smoking his pipe one sunsh*i*ny day (1),
When a bird c*a*ll'd a snipe.
The Fat Man of Bombay.

Ils ne sont pas rares dans la poésie littéraire :

Men whose lives gl*i*ded on like rivers that water the woodlands.
LONGFELLOW, *Evangeline*.

C. — PIEDS EXCEPTIONNELS.

§ 209. La versification anglaise emploie aussi, mais très rarement, des pieds de quatre syllabes. Dans la poésie littéraire, on n'en trouve guère qu'au commencement du vers ou après la césure ; ils sont toujours irréguliers, comme dans ces vers à base trissyllabique :

Dizzying and deafening the ear with its sound.
SOUTHEY, *Lodore* (2).

Freshening the force in her heart that had failed.
SWINBURNE, *Erechtheus* (3).

Dans la poésie populaire, on en rencontre aussi à l'intérieur du vers :

Baa, baa, black sheep, have you any wool ?...
And one for the little boy that lives in our lane (4).

D. — CARACTÈRE MIXTE DU VERS ANGLAIS.

§ 210. Dans la versification vraiment indigène de l'Angleterre, depuis le *Bēowulf* jusqu'aux *nursery rhymes* de nos jours, le rythme est essentiellement mixte et libre (5) : les pieds peuvent presque toujours avoir indifféremment une, deux ou trois syllabes, parfois même davantage. Il en est de même, en réalité, chez la plupart des poètes anglais ; mais cette liberté est en partie cachée par les scansions traditionnelles.

Il faut d'ailleurs observer que le rythme a presque toujours une base, dissyllabique en général, beaucoup plus rarement trissyllabique.

E. — PIEDS COMPOSÉS.

§ 211. On appelle *pied composé* un groupe de pieds simples dans lequel

(1) Cp., § 112, c.
(2) Cp. Mayor, *l. c.*, 2e éd., p. 93.
(3) Cp. Mayor, *l. c.*, p. 85.
(4) Cp. les autres vers de cette *nursery rhyme* et v. la musique.
(5) Sur l'ancien vers allitéré, v. *Deuxième Partie*, § 159 et suiv.

l'un des temps marqués l'emporte en intensité sur les autres(1). Quand les fortes impaires sont régulièrement plus accentuées ou régulièrement moins accentuées que les fortes paires, les pieds se groupent deux par deux en *dipodies* décroissantes dans le premier cas, croissantes dans le second. La dipodie, à cause de cet affaiblissement régulier d'une des fortes, se prononce plus rapidement que deux pieds ordinaires (v. § 103 et 110).

Pour indiquer la forte principale des pieds composés, on peut la souligner deux fois et l'imprimer en italiques grasses :

March winds and ***A***pril showers.
Proverb.

Dans les formules et les schémas, on peut imprimer en caractère gras le symbole de la forte principale :

F F f **F** f F f

Le mètre fondamental des *nursery rhymes,* tel du moins que le rythment encore les enfants (2), se compose de deux dipodies décroissantes : (f) **F** f F f **F** f F. Mais elles ne s'obtiennent parfois qu'en faisant un peu violence à l'accentuation ordinaire, comme on le remarquera sans peine dans les vers 4 et 5 de l'exemple suivant :

G***oo***sey, goosey, gander,
Where do you wander?
Upstairs and d***ow***nstairs,
And ***i***n my lady's chamber,
Where I found an ***o***ld man
Who w***ou***ldn't say his pr***ay***'rs ;
I t***oo***k him by the left leg
And thr***ew*** him down the st***ai***rs (3).

Remarque. — Dans ces dipodies, comme on le voit, il arrive parfois qu'un pied se trouve réduit à une syllabe forte. Plusieurs des exemples cités au § 202 ressemblent plus ou moins à des dipodies ainsi diminuées d'une faible, d'autant que le rythme des dipodies est assez rapide.

1° F f *f* ressemble à **F** f F, comme 3/4 à 4/4 :
Take her *up* instantly...
Mad from *li*fe's history...

(1) Les pieds composés correspondent aux mesures composées de la musique. V. *Deuxième Partie,* Livre III, Ch. IV.

(2) Cp. § 160, fin.

(3) Cp. *Mother Goose's Nursery Rhymes*, p. 170. — *Pray'rs* et *stairs* ne doivent former qu'une syllabe, comme l'indique la musique. C'était plus facile quand on prononçait [*stɛːrz*] et qu'on pouvait prononcer [*prɛ̆rz*] (XVIe siècle), ou [*stɛːrz prɛːrz*] (après 1650 environ), que de nos jours, où ces mots contiennent une diphtongue impropre [*stɛəz, prɛəz*].

2° F *f* f ressemble à **F** F f, comme 3/4 à 4/4 (1):

Loop *up* her tresses,
Her fair *au*burn tresses...

On ne saurait pourtant comparer tout à fait ces pieds trissyllabiques aux dipodies diminuées d'une faible : ils s'accommodent au rythme trissyllabique du poème, qui en accélère tant soit peu la prononciation et nous empêche d'appuyer sur les faibles accentuées. Ils se rencontrent, d'ailleurs, dans les dipodies elles-mêmes :

1° Little Tom Tucker... (2)
2° White br*ea*d and butter...

Quant aux dipodies réduites à deux syllabes accentuées, comme *downstairs* (**F** F) ou bien à une accentuée et une inaccentuée, comme *gander* (**F** *F*), elles doivent encore moins se confondre, pour les mêmes raisons, avec les pieds simples de forme analogue, tels que *midnight* (F *f*) ou bien *ponder'd* (F f) dans ce vers de Poe :

Once upon a midnight dreary, while I ponder'd weak and weary...
The Raven.

Elles présentent, au contraire, un rythme absolument identique à celui de deux pieds simples diminués de leurs faibles :

While gazing on the moon's light...

Cet exemple, il est vrai, est tiré d'un poème auquel on trouvera peut-être un rythme dipodique. Mais on verra plus loin des variations rythmiques qui présentent exactement le même caractère et qui appartiennent à des vers certainement monopodiques. (3)

(1) Cp. p. 160, note 2. *Upstairs and* est noté .
(2) V. *Mother Goose's Nursery Rhymes*, p. 119, et cp. la musique.
(3) Cp. *Troisième Partie*, Livre III.

CHAPITRE III

LE VERS

§ 212. Qu'est-ce qu'un vers ? Il est fort malaisé de le déterminer. En tout cas, je puis et dois le dire dès maintenant, ce n'est pas une unité de même espèce que le pied. Il en diffère à peu près comme la phrase musicale diffère de la mesure. Le rythme peut très bien exister en dehors des phrases *carrées* et des vers, par exemple dans la *mélodie continue* et dans la *prose rythmée* (1). En fait, le vers se décompose en un certain nombre de pieds, complets ou incomplets, comme la phrase musicale en un certain nombre de mesures. Mais ce chiffre ne suffit pas à les caractériser. Si l'on prenait un morceau de musique et que sans plus on le coupât au hasard en fragments de quatre mesures, on ne l'aurait pas pour cela divisé en phrases musicales. La phrase musicale est constituée par le dessin mélodique et les cadences, à un moindre degré par le dessin rythmique et la gradation des temps forts. Une fois ainsi constituée, elle peut se définir par le nombre de ses mesures.

§ 213. Appellerons-nous vers toute série de pieds qui présente un sens complet ? Nous le confondrions alors avec la phrase grammaticale. D'autre part, nous n'avons pas à tenir compte du sens des mots, qui ne relève pas de la phonétique. Je sais bien qu'en musique, la phrase doit présenter un sens complet ; mais c'est là une métaphore. Aussi ajoute-t-on souvent *musical* : un sens musical complet. Il s'agit tout simplement du dessin mélodique et de la cadence finale.

(1) La prose rythmée, λέξις λελυμένη chez les Grecs (v. Plutarque, *De musica*, c. 3, § 35 dans l'édition Weil-Reinach), *numeri lege soluti* chez les Romains (v. Horace, *Carm.*, IV, 2, 11, et cp. Censorinus, c. 9), se distingue du vers par l'absence de mètre : ἄνευ μέτρου ὡρισμένου (Héphestion, Περὶ ποιήματος, c. 3). C'est en prose de ce genre qu'étaient composés les nomes citharœdiques de Timothée, le dithyrambe nouveau, les monodies d'Euripide, etc. (v. la note de MM. Weil et Reinach sur le passage de Plutarque). On peut y rattacher la prose métrique des bas siècles latins et la prose rythmique des Byzantins (v. Havet, *Métrique*, Chap. XVI). On trouve aussi en vieil anglais une prose rythmée, allitérante en même temps, dans les homélies d'Ælfric (cp. A. Brandeis, *Die Alliteration in Ælfric's metrischen Homilien*, Vienne, 1897, et Joh. Steenstrup, *Historisk Tidsskrift*, 7. R. IV, p. 119 et suiv.). Je parlerai plus loin de l'anglais moderne.

§ 214. Dirons-nous que l'unité du vers est déterminée par la prédominance d'une syllabe forte, autour de laquelle les autres se groupent naturellement, comme dans la syllabe les phonèmes autour du plus sonore, comme dans le mot ou le groupe accentuel les inaccentuées autour de l'accentuée ? Le vers ne serait ainsi qu'un *groupe rythmique* d'ordre supérieur, un groupe rythmique composé. Encore faudrait-il indiquer comment se fait ce groupement. Nous avons eu beaucoup de peine à le préciser — vaguement — pour les groupes accentuels et pour les groupes rythmiques simples (v. § 186).

§ 215. Nous fonderons-nous sur la marche du rythme ? Elle peut grouper les fortes dans un ordre croissant, décroissant, circonflexe ou anticirconflexe. C'est le premier ou l'avant-dernier qui prédomine, comme en prose. Presque toujours, quand les illettrés lisent des alexandrins, par exemple, ils vont crescendo jusqu'à la *césure* et de là decrescendo jusqu'à la fin du vers (1). Comme ils se laissent guider uniquement par le rythme, nous pouvons conclure que telle en est bien la forme fondamentale. Mais nous nous en écartons trop souvent pour qu'elle puisse servir à déterminer l'unité du vers.

§ 216. Il en est de même de l'intonation : bien qu'elle soit presque toujours de forme nettement circonflexe, comme c'est aussi le cas le plus fréquent dans la phrase musicale, elle varie encore trop pour que nous en fassions la base de notre définition. Il n'en va pas autrement en musique, pour la marche du rythme, aussi bien que pour celle de la mélodie proprement dite.

Tout vers a sa mélodie propre. Sans doute, chaque lecteur ou diseur l'interprète un peu à sa guise. Mais à travers ces interprétations diverses elle transparaît presque toujours plus ou moins clairement (2). Cette mélodie fondamentale, qui fait partie intégrante du vers, c'est bien le poète lui-même qui l'y met, consciemment ou non. Souvent elle précède dans son esprit, non seulement les mots, mais encore l'idée ou l'image précise qu'ils expriment : nous avons là-dessus le témoignage catégorique de Gœthe et de Schiller (3). Chaque poète a sa mélodie personnelle, qui varie d'ailleurs plus ou moins suivant le caractère du poème ou plus exactement

(1) Sans préjudice du renforcement métrique final. La courbe de l'accentuation est compliquée. Il serait plus exact, peut-être, de dire qu'il y a deux montées.

(2) En voici une preuve, qui montre en même temps à quel point le chant se règle sur l'intonation du langage parlé. Deux compositeurs danois, très différents à bien des points de vue, ont mis en musique séparément, chacun ignorant l'œuvre de l'autre, un petit poème de l'auteur, intitulé *Det danske Sprog*. Presque partout ils ont adopté, au moins quant au fond, la même mélodie.

(3) « Il me semble souvent qu'un secret génie prélude au fond de mon cœur et murmure en cadence, si bien que mes pas se meuvent toujours en mesure, et que je crois entendre de légers sons accompagnant quelque poésie, qui, d'une manière ou d'une autre, se présente sans effort » (Gœthe, *Wilhelm Meister*, Œuvres de Gœthe, trad. Porchat, VII, p. 272). — « Das Musikalische eines Gedichtes schwebt mir weit öfter vor der Seele, wenn ich mich hinsetze es zu machen, als der klare Begriff vom Inhalt, über den ich kaum mit mir einig bin » (*Schillers Briefe*, éd. Jonas, III, p. 202).

de l'émotion passagère. Le « vers héroïque » ne chante pas chez Shelley comme chez Keats ou Milton, ni dans les monologues d'Hamlet comme dans les duos de Roméo et de Juliette (1). Puisque la mélodie d'un vers déterminé varie ainsi d'un poète à l'autre et dans les divers passages d'un même auteur, elle ne saurait servir à définir ce vers en tant que vers.

§ 217. Ce qui importe le plus, après tout, c'est de bien marquer le commencement et la fin du vers, surtout la fin. On peut le faire à l'aide d'un *renforcement métrique,* en appuyant par exemple sur le dernier temps marqué. C'est ce qui arrive dans nos vers : les deux accents fixes de l'alexandrin, celui de la césure et de la fin du vers, ressortent toujours fortement. Ce sont les seuls, aussi, dont les musiciens aient toujours tenu compte, en les mettant régulièrement au temps fort. On sait que dans notre ancienne versification, le temps marqué ne coïncidait forcément avec l'accent qu'à un ou deux endroits, où il recevait plus d'intensité qu'ailleurs (2) :

Trencheraí les halbérs e les hélmes geméz...
Voyage de Charlemagne, v. 460.

Maintenant que nous rythmons nos vers en nous conformant à l'accentuation, la fin du vers est encore indiquée par un accent plus fort en principe que les autres :

Le soleil le revêt d'éclatantes couleurs...
LECONTE DE LISLE (3).

Au XVI[e] siècle, si nous en croyons Jacques I[er] (VI d'Ecosse) la première forte de chaque vers anglais et la dernière devaient l'emporter en intensité sur toutes les autres (4). Ces deux renforcements métriques suffisaient à en déterminer l'unité. Mais avec l'avènement du *blank verse* et l'introduction des

(1) Pour étudier la « mélodie » d'un vers, il faut noter le ton, le mode, la nature des intervalles, les cadences, les introductions, la marche mélodique, les groupes mélodiques, simples ou composés, les effets de contraste ou de ressemblance, le rythme mélodique, simple ou composé, les rimes mélodiques, l'intonation simple ou composée des syllabes, les différences entre fortes et faibles au point de vue de la hauteur (les fortes sont en général plus aiguës), de la forme (les fortes ont plus souvent une intonation composée) et de l'importance mélodique (les fortes constituent d'ordinaire le noyau des groupes mélodiques et la trame de la mélodie), etc. — MM. Sievers et Saran ont essayé de faire ce travail en partie pour deux ou trois poèmes (v. *l. c.* p. 157, note 1). Avant de connaître leurs publications, j'avais analysé la mélodie de quelques vers anglais par la méthode expérimentale (v. *Troisième Partie,* Livres II et III). Nous nous sommes rencontrés sur plusieurs points, par exemple dans l'adoption des termes « groupes rythmiques » et « groupes mélodiques », mais non sur tous.

(2) J'indique la place de l'accent par un accent aigu.

(3) On sait que V. Hugo, Banville et Leconte de Lisle accentuaient fortement la sixième et la douzième syllabes de leurs alexandrins (cp. Saran, *Der Rhythmus des französischen Verses,* Halle, 1904, p. 246-8).

(4) C'est ce qui ressort de cette règle d'après laquelle la forte qui précède la césure doit être plus accentuée que toutes les autres, excepté la première et la dernière, V. *Reulis and Cautelis,* Cap. II (il ne faut pas oublier que *fut* signifie « syllabe », *lang* « accentuée » et *short* « inaccentuée »).

terminaisons faibles, le dernier a cessé d'être la règle dans la poésie anglaise. Le dernier temps marqué peut tomber sur une syllabe si peu accentuée qu'on ne sait parfois si elle doit compter pour forte ou pour faible. Il y a dans les drames de Shakespeare un assez grand nombre de vers qu'on regarde tantôt comme des alexandrins, tantôt comme des vers héroïques à terminaison glissante ou *triple ending* (1). Ex. :

Must be a faith that reason without mira*cles*...
K. Lear, I, i, 225.

La dernière syllabe de *miracles* peut tout aussi bien recevoir ici un temps marqué que dans *The Tempest*, V, i, 178 (2) ; je crois même qu'il en est ainsi, *miracles* ayant probablement plus de durée ici qu'un seul pied. D'ailleurs, bien que Sidney parle des terminaisons glissantes, empruntées à l'italien comme leur nom (3), il est certain que la versification anglaise ne les employait guère au xvie siècle.

Parfois même, quand le vers se termine par deux syllabes inaccentuées, on ne sait trop sur laquelle tombe le temps marqué. Sous l'influence de la prononciation courante, nous serons tout d'abord portés à lire ainsi les vers suivants :

Immingled with heaven's azure waveringly...
Tennyson, *Gareth*.

Then Philip standing up said falteringly...
Id., *Enoch Arden*, 283.

And lived a life of silent melancholy...
Ib., 259.

Mais il se peut fort bien que le poète ait plutôt songé à l'accentuation *waveringly, falteringly, melancholy* (4). Nous trouvons un pendant aux deux premiers cas dans *Enoch Arden* :

Her hand dwelt lingeringly on the latch (5)...
Ib., 515.

et au troisième dans l'*Endymion* de Keats, sans parler de nombreux exemples plus anciens :

Nor bright nor sombre wholly,
But mingled up; a gleaming melancholy (6).

(1) Cp. § 86.
(2) Shall I twice lose? — A most high miracle!
Cp. : His party, tho' it seemed half-miracle...
Tennyson, *Lancelot and Elaine*.
(3) V. Sidney, *Apologie for Poetrie*, éd. Arber, p. 71.
(4) § 86, *Rem.*
(5) Cp. : Found her son's will unwaveringly one.
Tennyson, *Gareth*.
(6) Cp. Under the grey beak of some promontory
She met me, robed in such exceeding glory.
Shelley, *Epipsychidion*.

Quelque syllabe qu'on choisisse, le temps marqué ne le sera guère (cp. § 184). On sait combien les *weak endings* de toute sorte sont fréquents dans le *blank verse,* surtout dans celui de Shakespeare. Ils ne sont pas rares dans la *heroic rhyme* ; en voici quelques exemples :

To tell ; 'tis dizziness to think of it (1)...
KEATS, *Endymion,* p. 94.

Had been erased, and in the place of it (2)...
These votive wreaths of withered memory (3)...
Into a death of ice, immovable (4)...
For one another, though dissimilar (5)...
SHELLEY, *Epipsychidion.*

On ne peut donc pas dire qu'en anglais la fin du vers soit indiquée par le retour d'une syllabe forte très accentuée.

Il se peut qu'il y ait souvent, comme dans les phrases de la prose, des cadences rythmiques avec renforcement de l'avant-dernière forte (6). Je crois qu'on en trouverait sans peine des exemples nombreux, entre autres dans les vers que je viens de citer. Mais ce n'est pas là une règle générale.

§ 218. La pause temporelle (7) est d'un emploi plus général que la pause accentuelle, qu'elle complète ou qu'elle remplace. Dans les vers, comme dans le chant, on allonge la dernière forte, à moins qu'on ne reporte l'allongement sur la faible suivante, plus souvent encore sur l'avant-dernière forte, comme dans les cadences rythmiques dont je viens de parler. Il est peu probable, cependant, que la pause temporelle subsiste dans les vers à *light ending*. Quand il y a un simple enjambement, la pause temporelle et même la pause accentuelle ne disparaissent pas forcément. C'est même à leur présence que l'enjambement doit en grande partie son effet artistique. Quant ils lisaient leurs poésies, même en cas d'enjambement, Victor Hugo et Banville faisaient toujours ressortir la fin du vers par une pause accentuelle et temporelle, que soulignait encore la rime. En la supprimant, on supprime du même coup l'effet pathétique ou comique de bien des vers, par exemple, dans les *Odes Funambulesques :*

Mon chapeau défoncé s'est tout aplati sur
Ma tête. C'en est fait, je suis mort à coup sûr...

Jadis le bel Oscar, ce rival de Lauzun,
Du temps que son habit vert-pomme était dans un
État impossible à décrire...
BANVILLE.

(1) It [*ıt*] : wit.
(2) It [*ıt*] : interknit.
(3) Memory ['*memərı*] : thee.
(4) Immovable [*ı'm)'muuvəbl*] : fell.
(5) Dissimilar [*dı'sımılə*] : are ['*a:*]
(6) V. § 81.
(7) V. § 111.

Qu'on mange mal chez la plu-
part de nos ministres :
Les menus, si j'ai bien lu...

PONCHON.

Ces effets sont impossibles avec les *weak endings* du vers anglais.

§ 219. Les cadences mélodiques sont bien plus régulièrement observées. Dans le passage de Dryden que j'ai cité au § 166 (p. 137), la plupart des lecteurs mettront une cadence descendante à la fin de tous les vers, bien que ceux-ci représentent des divisions grammaticales de valeur différente. D'autres feront une distinction : à la fin des vers impairs, ils ne mettront qu'une cadence moins parfaite, une cadence semi-finale, ou même une demi-cadence. En pareil cas, les vers s'unissent indissolublement en strophes, deux à deux, comme deux phrases musicales en période. Mais la fin du vers se distingue presque toujours par sa cadence de la fin de l'hémistiche ou autre division intérieure. Plus que tout autre phénomène phonétique, c'est la cadence mélodique qui marque la fin du vers (1).

§ 220. A toutes ces pauses, temporelle, accentuelle et mélodique, s'ajoute bien souvent un silence. Mais nous avons vu que par lui-même il ne peut suffire à indiquer la fin d'une division phonétique (2). Pour indiquer la fin du vers, d'ailleurs, il faudrait qu'il l'emportât régulièrement sur les silences intérieurs ou qu'il fût le seul du vers. Il ne remplit pas toujours ces conditions, comme on peut s'en convaincre en lisant les passages suivants, où je représente un silence assez long par ||, un plus court par | (3) ;

1° In the vale of Tawasentha, || in the green and silent valley, || dwelt the singer Nawadaha. ||

LONGFELLOW. *Hiawatha.*

2° Of Man's first disobedience, || and the fruit of that forbidden tree, || whose mortal taste brought death into the world, || and all our woe, || with loss of Eden, || till one greater Man restore us | and regain the blissful seat, || sing, | heavenly Muse || that on the secret top of Horeb | or of Sinai || didst inspire that shepherd | who first taught the chosen seed, || ...

Si le lecteur a lu avec l'intonation de la prose, il s'est bien certainement aperçu que les silences ne suffisent pas à indiquer la fin du vers et en tout cas que dans le second exemple ils sont loin de coïncider toujours avec elle. Il suffit, au contraire, de rétablir les cadences finales, avec ou sans

(1) V. *Troisième Partie,* Livre III.

(2) V. § 145.

(3) Comme dans mes autres exemples, je ne puis représenter qu'une des prononciations possibles, celle qui me paraît la plus ordinaire, la plus naturelle ; que je me trompe ou non sur certains points, mes erreurs ne peuvent diminuer la valeur de mon raisonnement. — Je prie le lecteur de lire ces deux fragments avec l'intonation de la prose, sans se préoccuper de la division ordinaire en vers.

pauses temporelles et accentuelles, pour que la fin du vers devienne manifeste.

§ 221. Ni la marche du rythme, ni le dessin mélodique, ni les pauses accentuelles ou temporelles, ni les cadences n'apparaissent dans la matière linguistique. Aussi n'ont-ils pas été notés par les métriciens. D'ailleurs, s'ils donnent bien au vers son unité phonétique, avant tout la cadence, ils ne sauraient servir à le caractériser, à le définir. Pour y arriver, le poète a recours à d'autres moyens, qui par là même contribuent largement à donner au vers son unité. Souvent même il semble qu'elle ne repose pas sur autre chose.

§ 222. Le vers doit toujours se terminer par un mot complet (τέλεια λέξις). Il est rare en anglais qu'on viole cette règle. Mais si elle nous permet en général de dire où le vers ne peut pas se terminer, elle ne nous aide guère à trouver où il se termine.

§ 223. L'unité du vers et son caractère propre peuvent être déterminés par une mesure fixe. Le vers a pour mesure le nombre des pieds qu'il contient. Les vers d'un même morceau peuvent présenter une mesure égale, une mesure symétrique ou une mesure libre.

1° Mesure égale :

(Quatre pieds.)

I am going, O my people,
On a long and distant journey;
Many moons and many winters
Will have come and will have vanished,
Ere I come again to see you.

LONGFELLOW, *Hiawatha*.

2° Mesure symétrique :

(Mesure alternante de trois pieds et de cinq.)

Whom thou, Melpomene,
Hast once with still bright aspect marked at birth,
On him no Isthmian toils
Shall shed the lustre of an an athlete's fame.

LORD LYTTON, *Horace, To Melpomene*.

3° Mesure libre :

(4 p., 4 p., 3 p., 5 p., etc.)

Who, at this untimely hour,
Wanders o'er the desert sands ?
No station is in view,
Nor palm-grove islanded amid the waste.

SOUTHEY, *Thalaba*.

La mesure égale ou symétrique indique donc l'unité du vers. Ce n'est là toutefois une division vraiment réelle que lorsqu'elle est marquée par la pause finale — temporelle, accentuelle, mélodique (la cadence); et même dans ce cas elle n'est perceptible que si le vers est court ou régulièrement partagé en membres peu étendus. Aussi ne peut-on la regarder comme suffisante : non seulement elle est à peine sensible, mais elle n'a par elle-même aucune valeur. Ce qui importe, c'est la pause finale, surtout la cadence.

§ 224. L'unité du vers et son caractère propre peuvent être déterminés par le dessin rythmique, c'est-à-dire par l'emploi régulier de certains pieds à certains endroits. On en trouve un exemple dans les vers grecs ou latins et dans leurs rares imitations anglaises.

1° Hendécasyllabes (cinq pieds dont le deuxième a trois syllabes, et les autres deux).

In the month of the long decline of roses,
I beholding the summer dead before me,
Set my face to the sea and journeyed silent,
Gazing eagerly where above the sea-mark
Flame as fierce as the fervid eyes of lions
Half divided the eyelids of the sunset...

Swinburne, *Hendecasyllabics.*

2° Hexamètres (six pieds dont le dernier est toujours dissyllabique, le cinquième presque toujours trissyllabique, et les autres indifféremment dissyllabiques ou trissyllabiques).

Blissful, they turned them to go : but the fair-tressed Pallas Athené
Rose, like a pillar of tall white cloud toward silver Olympus ;
Far above ocean and shore, and the peaks of the isles and the mainland ;
Where no frost nor storm is, in clear blue windless abysses,
High in the home of the summer, the seats of the happy Immortals (1).

Ch. Kingsley, *Andromeda.*

Quand la césure est féminine (trochaïque), comme dans le dernier de ces hexamètres, la fin du premier hémistiche ressemble à la fin du vers et pourrait passer pour telle dans une citation tronquée ou même à l'audition du poème, s'il n'y avait pas de pause finale, surtout mélodique, pour distinguer la fin du vers de la césure (2).

§ 225. On peut avoir recours à l'homophonie pour donner au vers son

(1) Traduit d'Homère, Odyssée, IV, 41 et suiv.

(2) Cp. : Clear blue windless abysses, high in the home of the summer...
Cette forme de césure (Ff, F) ne se rencontre pas dans *Andromeda*, mais on en trouverait bien des exemples chez Longfellow.

individualité. La poésie primitive des Germains, entre autres des Anglais, employait à cette fin l'allitération :

> ꝥā wæs *H*rōdgāre *h*ors gebǣted,
> *w*icg *w*unden-feax. *W*īsa fengel
> *g*eatolīc *g*engde ; *g*um-fēda stōp
> *l*ind hæbbendra. *L*āstas wǣron...
>
> BEOWULF, v. 1400-3.

Dans la traduction de M. Henry Morley (1) :

> . . . . . . A horse was bitted
> With *c*urling and *c*rest. The *c*areful prince
> *W*ent *w*orthily ; *w*arriors marched also,
> *Sh*ining with *sh*ields. . . . . (2).

L'allitération rattache entre eux les deux hémistiches. Mais les éditeurs les ont pris d'abord pour deux vers distincts (3). C'est encore ainsi qu'on les considère et qu'on les imprime d'ordinaire dans les éditions des poésies en vieux norrois (4). Ce lien de l'allitération n'est donc pas suffisant, à lui seul, pour marquer l'unité du vers en tant que vers.

Dans la poésie anglaise moderne, d'ailleurs, l'allitération n'est plus qu'accidentelle : elle peut se continuer d'un vers à l'autre, comme dans le passage de Dryden que j'ai cité (5); elle peut présenter plusieurs formes dans un seul vers, comme dans ce même passage (6). Elle ne sert donc plus à indiquer la division du poème en vers, bien que dans certains cas, souvent chez Swinburne, elle contribue à marquer l'unité du vers par l'homophonie des fortes. Chez la plupart des autres poètes, elle n'apparaît que çà et là et ne joue aucun rôle au point de vue qui nous occupe.

(1) *Englith Writers*, Londres, 1891, I, p. 295.

(2) Je donne cette traduction à cause de ses allitérations, non de sa fidélité : celles-là ont nui à celle-ci. Au point de vue du rythme de la poésie allitérée, les vers sont faux. Celle de William Morris est plus exacte :

> Then was bitted a horse,
> A wave-maned steed : and the wise of the princes
> Went stately his ways ; and stepp'd out the man-troop,
> The linden-board bearers...

The Tale of Beowulf, Kelmscott Press, 1895, p. 50.

(3) Dans les manuscrits les vers sont imprimés bout à bout, comme de la prose.

(4) « Dies war nämlich, dit M. Finnur Jónsson, die antike nordische Auffassung » (*Eddalieder*, I, Vorrede, p. XII). Mais dans le passage du *Hāttatal* dont il cite quelques mots, rien ne s'oppose à ce qu'on traduise *fjōrđungr*, littéralement « quart (de strophe) », par « vers » et *visuorđ* par « hémistiche » : *fjōrđungr* y est employé plusieurs fois comme représentant une unité déterminée. Il est vrai que d'autre part les Islandais comptaient aussi par *visuorđ*, tandis que nous ne comptons guère par hémistiches.

(5) § 166, p. 137 : softly, sweet, — soon, soothed, — sang.

(6) *Ib* : sang (v. note précédente) ; *t*oile, *t*rouble.

§ 226. Dans notre poésie, la fin du vers est très nettement indiquée par la rime. Il en est souvent de même en anglais :

> Over wealthy in the treasure
> Of her own exceeding pleasure.
> WORDSWORTH, *The Kitten and the Falling Leaves.*

Mais dans un très grand nombre de cas, dans la majorité, cette indication nous manque ou perd toute sa valeur : tantôt, il n'y a pas de rime, comme dans les citations du § 223 ; tantôt, la rime apparaît aussi bien dans le corps du vers qu'à la fin :

> The ship was cheered, the harbour cleared,
> Merrily did we drop
> Below the kirk, below the hill,
> Below the lighthouse top.
> COLERIDGE, *The Ancient Mariner.*

§ 227. Même en l'absence de pause finale, un dessin rythmique précis, l'allitération ou la rime peut donner au vers une réelle unité. Quand ces signes distinctifs n'existent point, le vers n'est plus qu'une fiction orthographique. Pour l'entretenir, il est vrai, on continue presque toujours à terminer le vers par un mot complet; mais comme ce mot se rattache souvent très étroitement à ce qui suit, c'est là une division purement logique, qui ne se fait pas sentir dans la diction et ne saurait compter au point de vue du rythme :

> Had I been any god of power, I would
> Have sunk the sea within the earth or ere
> It should the good ship so have swallowed and
> The fraughting souls within her.
> Be collected.
> SHAKESPEARE, *Tempest*, I, ii, 10-13.

C'est là tout simplement une *prose rythmée*, qu'on persiste à diviser machinalement en groupes plus ou moins égaux de pieds ou de syllabes. Cette transformation du rythme stichique en rythme indéfini peut présenter les mêmes avantages que la substitution de la mélodie continue à la mélodie carrée dans la musique contemporaine : le rythme y gagne beaucoup en souplesse, en variété, en richesse, en ampleur.

Toutes ces remarques s'appliquent plus ou moins au *blank verse* de Shakespeare, de Milton, de Shelley, de Keats, de Tennyson, de Browning, de Swinburne. On le verra bien en lisant, par exemple, les premières scènes de Hamlet ou le commencement du *Paradise Lost* (1). Si la division typo-

(1) Il ne faut pas oublier que la division en mots est logique et n'existe pas au point de vue de la phonétique.

graphique devait correspondre à la division phonétique ordinaire, par groupes de souffle (1), il faudrait imprimer ainsi (2) :

Of Man's first disobedience,
And the fruit of that forbidden tree,
Whose mortal taste brought death into the world,
And all our woe, with loss of Eden,
Till one greater Man restore us and regain the blissful seat,
Sing, heavenly Muse,
That on the secret top of Horeb or of Sinai
Didst inspire that shepherd who first taught the chosen seed (3)...

Ces vers ainsi coupés rappellent ceux de Walt Whitman ; il n'a donc pas été aussi révolutionnaire en métrique qu'on se le figure.

La continuité du rythme peut devenir si complète, chez Milton et Shakespeare, que la fin du vers ne coïncide pas toujours avec la fin d'un mot :

Ophion, with Eurynome (the wide-
Encroaching Eve perhaps), had first the rule
Of high Olympus.

Paradise Lost, X, 581 et suiv.

I know my life so even. If your busi-
ness seek me out, and that way I am wife in,
Out with it boldly !...

K. Henry VIII, III, i, 37 et suiv.

Thus for her own, great Cæsar, and the pub-
lic safety, she be pleas'd to urge these dangers.

Ben Jonson, I (= first folio 1615), p. 382.

Dans les deux derniers cas, on imprime le mot tout entier — *business, public* — à la fin du premier vers (4). On comprend, d'ailleurs,

(1) V. § 5.
(2) Cp. § 220 et note.
(3) Cp. Bridges, *l. c.*, p. 20 :

Harmonious numbers ;
As the wakeful bird sings darkling,
And in shadiest covert hid,
Tunes her nocturnal note.
Thus with the year seasons return :
But not to me returns day,
Or the sweet approach of even or morn.

Milton, P. L., III, 38 et suiv.

(4) On introduit ainsi une double irrégularité : une syllabe de trop à la fin de ce vers — ce qui est, d'ailleurs, assez fréquent — et une syllabe de moins au commencement du suivant — ce qui est assez rare.

que les éditeurs soient fort embarrassés et se trompent quelquefois : ils donnent des vers pour de la prose ou ils les coupent de travers. Voici comment ils divisent un passage de *Measure for Measure* (V, i, 311 et suiv.) :

To call him villain? and then to glance from him
To the duke himself, to tax him with injustice?
Take him hence; to the rack with him! we'll touse you
Joint by joint, but we will know his purpose.
What, 'unjust'! . . . . .

Globe Edition, p. 90; *Aldine Edition*, I, p. 403.

Il y a tant d'irrégularités dans ces *vers*, qu'on se demande si ce n'est pas de la prose ou bien s'il ne faut pas lire ainsi :

To call him villain? (1)
And then to glance from him to th*e* duke himself (2),
To tax him with injustice? Take him hence;
To th*e* rack with him! (2) We'll touse you joint by joint,
But we will know his purpose. What, 'unjust'!

§ 228. Parfois, même, le poète semble perdre tout à fait de vue la division en partie artificielle de son poème en vers de cinq pieds : sans raison apparente, il augmente ou diminue le nombre de ces derniers. Chez Shakespeare, comme tout le monde le sait, on trouve çà et là des vers de six pieds, de quatre, de trois, de deux, voire d'un seul (3). Fait plus probant encore, il arrive qu'un membre, quand il y a changement d'interlocuteur, appartient à deux vers à la fois (4) :

Brutus.	That other men begin.
Cassius.	Then leave him out.
Brutus.	Indeed he is not fit.

Julius Cæsar, II, i, 153 et suiv.

Devons-nous donc admettre qu'il n'existe aucune raison pour conserver à la prose rythmée du *blank verse* sa division traditionnelle en vers ? Ce n'est pas sûr. D'abord la continuité du rythme n'est pas la même chez tous

(1) Ce vers peut être mutilé ; mais il n'est pas nécessaire de l'admettre, comme on le verra au paragraphe suivant.

(2) Le *e* de « the » s'élidait peut-être du temps de Shakespeare.

(3) Cp. Abbott, *l. c.*, § 493-503 (alexandrins) ; 504-510 (vers de quatre pieds) ; 511 (vers de trois pieds et de deux); 512 (vers d'un pied). Les cas sont trop nombreux pour qu'on puisse les attribuer en bloc à la corruption du texte.

(4) Cp. Abbott, *l. c.*, § 513 (« the amphibious section »).

les poètes. Chez Shakespeare, on trouverait facilement une suite de vers pareille à celle-ci :

Of Man's first disobedience,
And the fruit of that forbidden tree,
Whose mortal taste brought death into the world,
And all our woe, with loss of Eden, till
One greater Man restore us, and regain
The blissful seat, sing, heavenly Muse, that on
The secret top of Horeb or of Sinai
Didst inspire that shepherd who first taught
The chosen seed, in the beginning how
The heavens and earth rose out of chaos. Or
If Sion's hill delight thee more. . . . .

Mais il n'y a rien de semblable chez Milton. Chez Tennyson, la plupart des vers constituent de véritables divisions rythmiques et mélodiques : on ne peut les modifier sans altérer le dessin du rythme et de la mélodie, ainsi que les cadences et les pauses accentuelles et temporelles. Je suis persuadé que la plupart du temps il en est de même chez Milton, peut-être aussi chez Shakespeare, et à plus forte raison, chez les autres poètes.

§ 229. Enfin, même dans une poésie aussi libre que celle de Shakespeare, l'obligation de terminer le vers par un mot complet contraint le poète et le lecteur à ne pas trop perdre de vue le mètre adopté. Pour le mieux comprendre, on peut se rappeler une particularité analogue de notre versification. Dans la *Légende des Siècles* et dans les *Poèmes Barbares*, le silence et même toute espèce de pause manquent souvent à la césure traditionnelle. On y trouve parfois des vers de ce genre :

Comme des merles dans l'épaisseur des buissons.
LECONTE DE LISLE, *Le cœur de Hialmar*.

Et les taureaux, et les dromadaires aussi.
Id., Qaïn.

Un cavalier sur un furieux étalon.
Ib.

Nous conservons cependant plus ou moins, par suite de l'habitude du mètre, l'illusion d'un vers divisé en deux parties égales, parce que la première se termine toujours par un mot complet et est presque toujours marquée par une pause, avec ou sans silence. Cette illusion d'acoustique disparaît dans la lecture d'un poème en alexandrins complètement *libérés*, où l'on n'observe plus régulièrement aucune de ces deux règles.

L'obligation de terminer le vers par un mot complet détermine aussi en partie le nombre et la forme des coupes possibles. Il en résulte encore une distribution inégale des irrégularités que le poète se permet vis-à-vis

du mètre adopté : l'addition d'une faible est plus fréquente à la fin du vers qu'à l'intérieur ; la suppression d'une faible se rencontre plus souvent peut-être au commencement qu'à un autre endroit.

Toutes ces considérations peuvent justifier la division typographique ordinaire du *blank verse*. Mais elles ne sauraient nous empêcher de n'y voir en bien des cas qu'une simple prose rythmée.

Elles nous montrent, d'autre part, combien il est nécessaire d'étudier chez les divers poètes la fréquence et la nature des enjambements, l'accentuation forte ou faible des terminaisons, la place et la valeur des silences, le caractère des pauses, etc., etc.

Pour le faire, je me fonderai sur la division en vers telle que les poètes l'ont consciemment adoptée.

Rem. — Dans les vers libres de Southey (*Thalaba,* etc.), de Coleridge (*To a Cataract*), de Shelley (*Queen Mab*), de Tennyson (*Maud*, XIV, 4, etc.) et surtout de Walt Whitman (*Leaves of Grass,* etc.), la division en vers se confond presque toujours avec la division logique et phonétique en phrases, membres de phrases, etc. En pareil cas, les vers se distinguent bien les uns des autres. J'ai fait remarquer qu'en divisant d'après le sens et les silences bien des passages du *Paradise Lost* on obtient des vers analogues à ceux de Whitman. Chez lui, encore plus que chez Southey, Shelley et Tennyson, l'absence de mètre fixe donne cependant au langage poétique le caractère d'une prose rythmée, telle que la définissaient les Grecs (1). En voici un exemple :

> O star of France,
> The brightness of thy hope and strength and fame,
> Like some proud ship that led the fleet so long,
> Beseems to-day a wreck driven by the gale, a mastless hulk,
> And 'mid its teeming, madden'd, half-drowned crowds,
> Nor helm nor helmsman.
>
> . . . .
>
> Finish'd the days, the clouds dispell'd,
> When lo! reborn, high o'er the European world,
> Again thy star, O France, fair lustrous star,
> In heavenly place, clearer, more bright than ever,
> Shall beam immortal.
>
> *Leaves of Grass, O Star of France* (1870-71).

(1) V. p. 172, note.

CHAPITRE V

LE COMMENCEMENT DU VERS

§ 230. Tout vers anglais commence par une syllabe forte ou par une syllabe faible. Je rappelle que pour la division des poèmes en vers je suis les poètes eux-mêmes (1),

A. Vers commençant par une forte.

§ 231. 1°

Then methought I heard a mellow sound,
Gathering up from all the lower ground;
Narrowing in to where they sat assembled,
Low voluptuous music winding trembled,
Woven in circles; they that heard it sighed,
Panted hand in hand with faces pale,
Swung themselves, and in low tones replied;
Till the fountain spouted, showering wide
Sleet of diamond-drift and pearly hail;
Then the music touched the gates and died;
Rose again from where it seemed to fail,
Stormed in orbs of song, a growing gale.

Tennyson, *Vision of Sin.*

2°

Thea, Thea, Thea, where is Saturn?

Keats, *Hyperion.*

Take your own time, Annie, take your own time.

Tennyson, *Enoch Arden*, 463 (2).

(1) Quand ils n'ont pas eux-mêmes publié leurs œuvres et que nous ne possédons pas leurs manuscrits, comme dans le cas de Shakespeare, je suis le texte généralement admis.

(2) C'est ainsi que prononce M. Mayor (*l. c.*, 2e éd., p. 210). — On peut prononcer autrement : v. Beljame, *l. c.*, p. 37 : William Thomson, *l. c.*, p. 8 et suiv.

Worse and worse; she will not come! O vile...
SHAKESPEARE, *Tam. of the Shrew,* V, i, 93.

Tear for tear, and loving kiss for kiss...
Id., Tit. Andron., V, iii, 156.

Farewell, kinsman, I will talk with you...
Id., I. Henry IV, I, iii, 234.

Now it schyneth, now it reyneth fastë...
CHAUCER, *Knight's Tale,* 677.

Merrily rang the bells and they were wed...
TENNYSON, *Enoch Arden,* 508.

Suddenly flash'd on her a wild desire...
Id., Lancelot and Elaine.

Victory might be lost or might be won...
KEATS, *Hyperion,* p. 217.

Easily rolling, so as scarce to mar...
Id., Endymion, p. 8.

Nevertheless they know that I am he...
TENNYSON, *Enoch Arden,* 854.

Dangerous secrets; for he tempts our powers...
SHELLEY, *The Cenci,* I, ii.

Innocent lambs! they thought not any ill...
Ib. I, i.

Beautiful Paris, evil-hearted Paris...
TENNYSON, *Œnone.*

Echoing grottoes, full of tumbling waves..
KEATS, *Endymion,* p. 17.

Knowledge enormous makes a God of me...
Id., Hyperion.

Mocking its moans, respond and roar for ever...
SHELLEY, *Alastor.*

Tumbling the hollow helmets of the fallen...
TENNYSON, *The Passing of Arthur.*

Lifting his honest forehead: Listen, Annie...
Id., Enoch Arden, 385.

Dark as a funeral scarf from stem to stern...
Id., The Passing of Arthur.

§ 232. Les vers de ces deux séries (1° et 2°) commencent exactement de la même manière et présentent exactement les mêmes formes rythmiques. C'est donc la même scansion qu'il faut leur appliquer.

Ceux de la première (1°) sont tirés d'un passage en vers soi-disant tro-

chaïques (1) ; ceux de la seconde (2°), de poèmes en vers soi-disant ïambiques. Dans ceux-ci comme dans ceux-là, quand il y a en tête une forte suivie de deux faibles, les trois syllabes forment bien un seul pied ; on ne peut les attribuer à deux pieds différents.

Ce n'est pas seulement l'analogie qui s'y oppose, et la logique, mais encore le rythme lui-même. Si l'on compare ces deux vers

Suddenly flash'd on her a wild desire...
And solemnly, as when you sware to him (2)...

il est impossible de ne pas reconnaître que les mots *suddenly* et *solemnly* sont traités bien différemment, quoique par eux-mêmes ils aient la même accentuation et la même quantité.

On ne saurait objecter qu'il faille voir là tout simplement des effets d'expression obtenus par un changement de tempo. Le poète a naturellement choisi la forme qui rend le mieux la pensée, le sentiment. Pour produire une impression de rapidité, il a comprimé en un seul pied les trois syllabes de *suddenly* — nous savons que mêlés à des pieds de deux syllabes, ceux de trois obligent à accélérer la prononciation (3). Il a, au contraire, laissé toute leur valeur aux trois syllabes de *solemnly*, afin de donner plus de poids à ce mot et plus de lenteur au rythme. Ces deux effets opposés, c'est bien lui qui les a voulus — consciemment ou inconsciemment, peu importe ! — ce n'est pas nous qui les ajoutons par notre diction.

Quand on compare le premier vers au second, l'absence de faible avant le premier pied (*suddenly*), qui n'est pas plus long que les autres, lui donne l'air d'être abrégé d'une syllabe, écourté. C'est là ce qui gênait Puttenham dans ce vers de Surrey :

Solomon, David's son, king of Jerusalem...

« This verse is very good *Alexandrine*, but perchance would have sounded more musically, if the first word had been a dissyllable or two monosyllables and not a trisyllable : having this sharp accent on the *Antepenultima*, as it hath, by which occasion it runs like a Dactyl, and carries the last two syllabes away so speedily as it seems but one foot in our vulgar measure (4), and by that means makes the verse seem but of eleven syllables, which oddness is nothing pleasant to the ear (5) ».

Ainsi, les trois syllabes de *Solomon*, bien qu'on les prononce distinctement semblent réduites à deux parce qu'elles se prononcent en aussi peu de temps qu'un pied ordinaire. Puttenham reconnaît implicitement l'isochronisme des pieds, l'accélération de la prononciation dans les pieds de trois syllabes

(1) V. Mayor, *l. c.* (2e éd.), p. 127, et Witcomb, *l. c.*, p. 47.
(2) Tennyson, *The Last Tournament*.
(3) Vérifié (v. *Troisième Partie*, Livre III, Ch. III). Cp. ci-dessus § 112 et suiv.
(4) C'est-à-dire le pied de deux syllabes.
(5) *L. c.*, p. 86 et suiv.

et la présence d'un tel pied au commencement du vers cité (1). Les lois du rythme étaient les mêmes de son temps que du nôtre, que de tout temps. Mais c'était un homme à principes, comme on dit, et il lui fallait son compte de syllabes, c'est-à-dire, en réalité, une fidélité servile au mètre. Il ajoute : « Judge somebody if it had been better (if it might have been said thus).

Roboham David's son, king of Jerusalem.

Letting the sharp accent fall upon *bo*.... » — Puttenham met une faible avant le premier pied, et maintenant le vers a bien pour lui douze syllabes, parce qu'il a six pieds précédés d'une faible.

Encore le sens n'exige-t-il pas qu'on accélère la prononciation dans les trois premières syllabes du vers de Surrey, mais seulement leur accentuation, leur matière linguistique, qui refuse de s'adapter ici à une autre forme de rythme qu'un seul et même pied. Dans *suddenly*, au contraire, ainsi que dans presque tous les vers cités au § 231, 2°, il y a bien une accélération du tempo, conforme au sens. Elle ressort nettement par comparaison aux syllabes des pieds suivants. Si on ralentit le mouvement sous prétexte de répartir les trois syllabes entre deux pieds, ou bien le rythme est détruit, ou bien il change de caractère.

Il n'y a pas toujours une accélération aussi sensible. Le pied initial de trois syllabes peut alors entraîner un ralentissement du tempo, mais pas plus que ne le ferait un pied intérieur de même forme, et le ralentissement persiste jusqu'à la fin du vers, tout au moins jusqu'à la coupe, si bien que l'isochronisme des pieds est sauvegardé, et que par son égalité de durée avec les autres le premier donne bien l'impression d'un seul pied, non d'un pied et demi. Le dernier vers cité au § 231, 2°, en fournit un exemple :

Dark as a funeral scarf from stem to stern.

Les deux pieds de trois syllabes ont la même durée que les pieds dissyllabiques, pas davantage (2).

Enfin, j'ai démontré que les pieds ne peuvent se mesurer que de temps marqué à temps marqué. Même en prose, il est impossible de procéder autrement pour les segments rythmiques, qui ne sauraient se mesurer autrement que de syllabe accentuée à syllabe accentuée (3). Comment l'oreille peut-elle percevoir que le temps marqué revient à intervalles égaux si on le met tantôt en tête du pied, tantôt à la queue ?

Sudden|ly flash'd | ...

D'ailleurs, si l'on attribue aux « pieds » *sudden-* et *-ly flash'd* la même durée qu'aux autres, il ne revient plus à intervalles égaux : le rythme est détruit.

(1) Cp. § 204.
(2) Vérifié (v. *Troisième Partie*, § 401 et suiv.).
(3) V. § 12, 89 et 204.

Et puis, quel point de repère l'oreille aurait-elle pour juger si la durée des deux prétendus pieds est égale ou non ?

On ne saurait donc conserver le moindre doute : tous les vers de ces deux séries commencent par un pied de deux syllabes ou de trois suivant qu'il y a une faible ou deux entre les deux premières fortes.

Il en est de même dans tous les cas analogues, par exemple dans ces trois vers, dont les deux premiers sont tirés d'un poème en vers soi-disant ïambiques, le troisième d'un poème en vers soi-disant anapestiques :

All the valley, mother, will be fresh, and green, and still (1).
Tennyson, *May Queen.*

Tumbles a breaker on chalk and sand (2).
Id., Verses to Maurice.

Few and short were the prayers we said.
Burial of Sir John Moore.

B. — VERS COMMENÇANT PAR UNE SYLLABE FAIBLE.

§ 233, 1°

What fields, or waves, or mountains ?
What shape of sky or plain ?
Shelley, *To a Skylark.*

We look before and after,
And pine for what is not.
Ib.

With hawk and horse and hunting-spear.
W. Scott, *Hunting Song.*

The daisy and the marigold...
Keats, *The Realm of Fancy.*

If prayers will not hush thee...
Tennyson, *Lilian.*

Alas for the rarity
Of Christian charity...
Th. Hood, *Bridge of Sighs.*

2°

In sailor fashion roughly sermonizing.
Tennyson, *Enoch Arden,* 204.

She watched it, and departed weeping for him.
Ib., 245.

(1) Cp. Mayor, *l. c.* (2e éd.), p. 142.

(2) Ce vers commence exactement comme le dernier de la strophe alcaïque :

Milton, a name to resound for ages.
Tennyson, *Milton.*

This pretty, puny, weakly little one.

Ib., 195.

November dawns and dewy-glooming downs.

Ib., 606.

And pass his days in peace among his own.

Ib., 147.

I fear thy kisses, gentle maiden.
. . . .
I fear thy mien, thy tone, thy motion,
Thou needest not fear mine.

SHELLEY, *To —*

With earnest feeling I shall pray...

WORDSWORTH, *To the Highland Girl of Inversnaid.*

That host on the morrow lay wither'd and strown...
Hath melted like snow in the glance of the Lord.

BYRON, *Destruction of Sennacherib.*

§ 234. Tous ces vers (1° et 2°) commencent exactement de la même manière, et il n'y a aucune raison pour les scander différemment. Ceux de la première série (1°) sont tirés de poèmes en vers soi-disant trochaïques ou dactyliques ; ceux de la seconde (2°), de poèmes en vers soi-disant ïambiques ou anapestiques. Dans les uns comme dans les autres, il y a une faible avant le premier pied ; cette faible s'appelle *anacruse*, de même qu'en musique la note qui précède la première mesure d'une phrase musicale (1). Quand on admet l'anacruse dans les vers de la première série (1°), comme le fait M. Mayor (2) et tout le monde, on ne peut la méconnaître dans ceux de la seconde (2°) sans tomber dans l'inconséquence et l'illogisme.

REMARQUE. — Ce nom d'anacruse n'est pas familier, il paraît bizarre. J'en préférerais un autre. (3) En allemand on dit *Auftakt* ou *Vortakt* ; en anglais, on a proposé *up-beat*, *up-stroke*, *catch*. Il nous faut en français parler grec et latin. Ce n'est pas ma faute. (4) « Anacruse », après tout, n'est pas plus rébarbatif que « molosse », « pyrrhique », « tribraque » ou « bacchée », sans parler de

(1) V. Mathis de Lussy, *Le rythme musical*, 2e éd., Paris, 1884, p. 8 et passim ; *Grammaire de l'exécution musicale, l'anacrouse dans la musique moderne*, Paris, 1903. — Le terme d'anacruse — ἀνάκρουσις « prélude », « Auftakt » — a été appliqué par G. Hermann à la faible initiale (v. *Elementa doctrinae metricae*, Leipzig, 1816, p. 11, Glasgow, 1817, p. 7). M. Havet et les métriciens transcrivent *ou* par *u*, à l'exemple des Romains (v. aussi les transcriptions de noms grecs chez Leconte de Lisle). M. Lussy propose également « prothèse », « avant-mesure ». Il ne regarde pas toujours la faible initiale comme une anacruse, parce qu'il ne se rend pas compte qu'il n'y a là qu'une question de notation.

(2) V. *l. c.* (2e éd.), p. 88 et suiv.

(3) Je n'ose dire « avant-pied ».

(4) Ce n'est pas la faute à Ronsard, mais bien à Boileau et à son école.

« procéleusmatique » et « d'antispaste ». Aux personnes délicates qui s'effaroucheraient de le voir appliquer à la poésie, on peut faire remarquer que par sa forme il rappelle le « doux nom » d'Aréthuse, cher aux lecteurs de Virgile et de Keats (1).

C. — VERS COMMENÇANT PAR DEUX FAIBLES.

§ 235. L'anacruse peut être double :

1°

Of the olive-sandalled Apennine...
Shelley, *Euganean Hills* (2).

Made her tremble and shiver...
Nor the black flowing river...
Th. Hood, *Bridge of Sighs*.

2°

The Assyrian came down like the wolf on the fold,
And his cohorts were gleaming in purple and gold...
Byron, *Destr. of Senn*.

Not a drum was heard, not a funeral note...
By the struggling moonbeam's misty light...
Burial of Sir John Moore.

Of a fallen palace. Mother, let not aught (3)...
Shelley, *Prom. Unb*.

To the bottom, and dispersed, and bent or broke (4)...
Tennyson, *Enoch Arden*, 377.

Saying gently : Annie, when I spoke to you (5)...
Ib., 445.

L'anacruse double est rare, même dans les vers à rythme trissyllabique : on court risque d'accentuer un peu trop la première syllabe, qui se change en forte, et d'ajouter ainsi un pied au vers ; faute de songer au mètre, on peut oublier de glisser rapidement sur les deux syllables, par exemple sur *saying*. L'anacruse simple est la règle, comme en allemand (6).

(1) V. *Endymion*, p. 64 et suiv. (fin du Livre II).
(2) Cp. Mayor, *l. c.* (2e éd.), p. 231.
(3) Cp. Mayor, *l. c.* (2e éd.), p. 235.
(4) Cp. Beljame, *l. c.*, p. 43.
(5) Cp. *ib.*, p. 44.
(6) Cp. Bridges, *l. c.*, p. 100.

D. — L'ANACRUSE.

§ 236. Les vers anglais se divisent donc en vers *sans anacruse* et en vers *à anacruse* (simple ou double) :

A. Vers sans anacruse :

1° Narrowing in to where they sat assembled...
2° Mocking its moans, respond and roar for ever...

B. Vers à anacruse simple :

1° With hawk and horse and hunting-spear...
2° With earnest feeling I shall pray...

C. Vers à anacruse double :

. . . . the line
1° Of the olive-sandalled Apennine...
2° By the struggling moonbeam's misty light...

On pourrait encore emprunter des termes à la théorie musicale et appeler les premiers *vers thétiques*, les autres *vers anacrusiques* ou *prothétiques* (1). Je pense que le lecteur ne m'en voudra pas de m'en tenir aux appellations *vers sans anacruse* et *vers à anacruse*.

§ 237. Si les vers à anacruse sont les plus fréquents en anglais, c'est qu'en commençant par une faible on fait ressortir le premier temps marqué, qui est moins marqué quand il n'y a pas accroissement d'intensité d'une syllabe à l'autre (2). La faiblesse ou la force de l'anacruse donne donc au rythme un caractère spécial, en renforçant ou en affaiblissant le premier temps marqué (3).

§ 238. Dans un vers sans anacruse, le premier temps marqué ne ressort pas par comparaison avec une faible initiale ; il n'y a même pas, à proprement parler, accroissement d'intensité. Si ce vers se trouve au milieu de vers à anacruse, la première forte court risque de donner l'impression d'une faible initiale quand on ne la renforce pas dans la prononciation ou qu'elle ne suit pas de près une faible finale. On s'en convaincra en lisant *The Euganean Hills* de Shelley. L'anacruse double, en revanche, passera facilement pour un pied, surtout au milieu de vers sans anacruse ou à anacruse simple, si on la prolonge un tant soit peu et qu'on en accentue la première syllabe, par exemple dans ces vers :

By the struggling moonbeam's misty light...
Saying gently : Annie, when I spoke to you...

(1) V. Lussy, *Rythme musical*, p. 8.
(2) V. § 178 et suiv.
(3) Cp. § 62.

Pour faire de *by the* et *saying* une anacruse double au lieu d'un pied, il faut glisser sur les deux syllabes (1). Si l'on glissait de même sur un pied initial de deux syllabes, on lui donnerait aussi l'air d'une anacruse. On n'a guère à redouter cet effet avec les pieds initiaux de trois syllabes, parce qu'il n'y a pas d'anacruse de cette longueur et que les trois syllabes remplissent sans peine la durée d'un pied. Il n'est pas rare de rencontrer au commencement du vers un pied trissyllabique à forte presque inaccentuée (2). Mais le rythme en est affaibli : le temps marqué est bien plutôt signalé par sa place, par l'isochronisme, que par un accroissement d'intensité (3).

Pour que le rythme ne s'atténue pas ainsi, il faut renforcer la forte initiale ; on le fait d'ordinaire, invité qu'on y est en pareil cas par l'accentuation et par le sens (4). C'est une des causes qui donnent à ces pieds initiaux de trois syllabes une grande vivacité. Cette vivacité ressort d'autant plus qu'ils viennent en général après un pied monosyllabique, c'est-à-dire à prononciation ralentie. Les vers suivants peuvent servir d'exemple :

The ship was cheered, the harbour cleared,
Merrily did we drop
Below the kirk, below the hill...

COLERIDGE, *Anc. Mar.*

So these were wed and merrily rang the bells,
Merrily rang the bells, and they were wed...

TENNYSON, *Enoch Arden,* 507-8.

That was before we knew the wingèd thing,
Victory, might be lost, or might be won (5).

KEATS, *Hyperion.*

§ 239. — Quand il n'y a pas de séparation entre deux vers successifs, l'anacruse du second sert de partie faible au pied final du premier. C'est en grande partie pour cette raison que les vers à anacruse se terminent en général par une forte. Ex. :

... and set his hand To fit their little streetward sitting-room With shelf and corner for the goods and stores.

TENNYSON, *Enoch Arden,* 169 et suiv.

(1) C'est ce qu'on fait, en se laissant guider par le rythme du mètre, consciemment ou inconsciemment. M. Omond a raison de dire qu'on ne peut scander un vers à coup sûr, au moins dans certains cas, que si l'on en connaît le mètre (*A Study of Metre,* p. 121) : autrement, en effet, on ne sait pas toujours comment prononcer. Mais il a tort d'ajouter : « In Greek verse a fragment like this would reveal its structure absolutely, each syllable disclosing its quantity. » La difficulté est même plus grande en grec qu'en anglais.

(2) J'en donnerai plus loin des exemples.

(3) Cp. p. 152, note 4.

(4) Cp. aussi, sur l'énergie de l'accentuation initiale, § 68, 1°.

(5) La ponctuation, purement logique, correspond bien mal à la prononciation.

Dans un poème de Suckling, les vers masculins sans anacruse alternent avec les vers féminins à anacruse, de sorte que la strophe se compose exactement de quatorze pieds entiers :

> Say, but did you love so long? In truth I needs must blame you:
> Passion did your judgment wrong, Or want of reason shame you.

Dans ces vers de Shakespeare :

> ... or ere It should the good ship so have swallow'd, and The
> fraughting souls within her...
>
> *Temp.*, I, ii, 12 et suiv.,

and garde bien mieux son caractère de forte (*F*) si on le compare à la faible suivante (*The*) que si on le compare à la précédente (—*low'd*).

Si *of the* ne produit pas l'effet d'un pied dans les vers suivants, c'est que ces deux syllabes s'effacent entre *line* et *olive* :

> ...the flower Glimmering at my feet ; the line Of the olive-sandalled
> Apennine (1)...
>
> SHELLEY, *Euganean Hills.*

La syllabe faible qui se trouve ainsi placée entre deux vers, se rattache parfois beaucoup plus intimement au premier et en fait partie dans les éditions courantes :

> . . . . . . have I sent him
> Bootless ho[m]e and weather-beaten back...
>
> SHAKESPEARE, *I. Henry IV*, III, i, 66 et suiv.

Nous avons vu plus haut que dans des cas très rares c'est la dernière syllabe d'un mot :

> I know my life so even. If your business
> Seek me out, and that way I am wife in,
> Out with it boldly !
>
> (v. p. 182.)

Il arrive aussi parfois que dans une suite de vers sans anacruse, la faible d'un pied final se trouve transportée, sous forme d'anacruse, au commencement du vers suivant :

> All the jolly chase is here
> With hawk and horse and hunting spear.
>
> W. SCOTT, *Hunting Song.*

(1) Après le pied trissyllabique *glimmering*, *line of the* passe sans la moindre difficulté comme pied de même longueur.

§ 240. Après un silence, même très faible, l'anacruse se compare à la forte suivante, non à la précédente. Aussi peut-elle être plus accentuée que celle-ci :

The rosy idol of her solitudes,
While Enoch was abroad on wrathful seas...

TENNYSON, *Enoch Arden*, 90 et suiv.

Is emptied of thine hoary majesty.
Thy thunder, conscious of the new command...

KEATS, *Hyperion*.

Look up, and let me see our doom in it;
Look up and tell me if this feeble shape
Is Saturn.

Ib.

Isolée et mise en tête à l'endroit où commence le premier accroissement d'intensité, c'est-à-dire l'un des plus forts du vers, l'anacruse est moins faible en général que les faibles intérieures (1). Elle est assez souvent représentée par une syllabe accentuée et longue. Il suffit qu'elle ne l'emporte pas en intensité sur la première forte et qu'elle n'ait pas la durée d'un pied. Ex. :

whose guile,
Stirr'd up with envy and revenge, deceived... (2)

MILTON, I, 35.

§ 241. Dans la versification anglaise vraiment indigène, depuis *Bēowulf* jusqu'aux *Nursery rhymes* actuelles, l'anacruse est absolument facultative et peut avoir indifféremment une ou deux syllabes (3). Il en est de même en réalité chez la plupart des poètes anglais ; mais cette liberté n'apparaît point dans la scansion traditionnelle. C'est là une raison de plus pour rejeter celle-ci.

D. — LA SCANSION DÉCROISSANTE ET LA SCANSION CROISSANTE.

§ 242. D'après la définition du § 191, la seule scansion rationnelle et normale consiste à diviser le vers par la pensée en intervalles compris chacun entre deux temps marqués successifs. Si l'on regarde le dernier groupe de syllabes comme un pied véritable (4), et qu'en outre on ne sépare pas les consonnes initiales des syllabes fortes, il faut modifier cette définition : le pied est en ce cas tout groupe de syllabes ordinaires qui commence par

(1) Vérifié (v. *Troisième Partie*, Livre II et III).

(2) Pour l'accentuation de *stirr'd* entre *guile* et *up*, cp. § 83.

(3) Elle est pourtant soumise à certaines règles dans l'ancien vers allitéré. V. *Deuxième Partie*, § 160.

(4) Cp. § 193.

une forte. C'est là ce qu'on appelle scansion décroissante — parce qu'elle part d'une syllabe forte pour s'arrêter à une syllabe faible — ou bien encore, en métrique ancienne, scansion trochaïque (1). Elle présente une double inexactitude : elle traite comme un pied réel le pied incomplet de la fin ; elle rattache au pied des consonnes qui ne lui appartiennent pas et elle en retranche qui en font partie, ce qui diminue souvent l'isochronisme. Dans la pratique, ce double inconvénient n'a pas d'importance. En outre, comme la scansion décroissante se fonde sur la division des mots en syllabes ordinaires, elle permet de citer les pieds sous une forme lisible et prononçable. On peut donc très bien l'employer, à condition de ne pas oublier qu'elle n'est pas tout à fait exacte.

§ 243. On n'aurait absolument rien à redire si la métrique traditionnelle et orthodoxe s'en tenait là. Mais elle ne se sert de la scansion décroissante que pour les vers qui commencent en général par une forte. Quand le vers commence en général par une faible, elle adopte la scansion inverse, la scansion croissante, qui rattache sous le nom de pied toute syllabe faible à la forte suivante.

La métrique traditionnelle et orthodoxe, dont bien peu ont réussi à secouer le joug à cet égard, reconnaît donc des pieds croissants et des pieds décroissants :

	Pieds croissants.	Pieds décroissants.
dissyllabiques	ïambe (fF)	trochée (Ff)
trissyllabiques	anapeste (ffF)	dactyle (Fff)

Exemples : 1° vers ïambiques :

I slip, | I slide, | I gloom, | I glance...
In bram|bly wild|erness|es...

To pass|his days|in peace|among|his own...
In sail|or fash|ion rough|ly ser|moni|zing...

2° vers trochaïques :

Pansies, | lilies, | kingcups, | daisies...
Heart with|in and | God o'er|head...

3° vers anapestique :

And his co|horts were gleam|ing in pur|ple and gold.

4° vers dactylique :

Strong with the strength of the race to com mand, to o bey, to en|dure.
TENNYSON, *The Defence of Lucknow*.

(1) V. Havet, *Métrique*, § 244 et suiv.

§ 244. Il n'y a aucune raison pour admettre cette double scansion ; il y en a beaucoup pour la rejeter.

1° Elle crée une distinction inutile et inexacte. En effet, la seule différence qu'on puisse relever entre les vers à anacruse et les vers sans anacruse, c'est précisément la présence ou l'absence de l'anacruse. La scansion traditionnelle néglige cette seule différence réelle pour en établir une tout imaginaire : elle attribue un rythme croissant aux vers à anacruse et un rythme décroissant aux vers sans anacruse. Or il suffit de relire les vers cités plus haut et les exemples du § 187 pour se convaincre que le rythme présente toutes les variétés possibles dans une classe de vers comme dans l'autre.

2° L'anacruse est presque toujours plus ou moins facultative. La métrique traditionnelle se voit donc souvent forcée de mettre côte à côte des pieds de rythme contraire, non seulement dans un même morceau, mais encore à l'intérieur d'un même vers ; c'est aussi gênant qu'inadmissible. Ex. :

(trochées) Thea ! | Thea ! | Thea ! | where is | Saturn ?
(ïambes) This pas|ion lift|ed him | upon | his feet.
KEATS, *Hyperion*.

(anapestes et ïambes)
When the hounds | of spring | are on win|ter's tra|ces,
The moth|er of months | in mead|ow or plain
(dactyles et trochées)
Fills the | shadows and | windy | places
(anapestes et ïambes)
With lisp | of leaves | and rip|ple of rain.
SWINBURNE, *Choral Hymn to Artemis*.

(dactyles) Solemnly, | mournfully
(dactyles) Doling its | dole,
(ïambes) The Cur|few bell
(anapestes) Is begin|ing to toll.
LONGFELLOW, *Curfew* (1).

(trochée et ïambes)
Tumbling | the hol|low hel|mets of | the fall|en.
TENNYSON, *Last Tournament*.

A moins de transformer l'accentuation décroissante de *clear*, on introduit une même opposition de pieds (ἀντίθεσις) dans le vers suivant :

Clear | and cool, | clear | and cool (2)...
CH. KINGSLEY.

(1) On trouvera des exemples encore plus probants dans certaines poésies de Shelley (*The Cloud*, etc.) et surtout dans *Christabel*. Aussi la métrique traditionnelle renonce-t-elle à les diviser en pieds. C'est pourquoi je ne les cite pas contre elle

(2) V. Mayer, *l. cit.*, (2e éd.), p. 86

Au contraire, la scansion normale de ces vers est aussi simple que logique. Au lieu d'y introduire des oppositions inconciliables, elle en montre clairement les ressemblances essentielles :

Vers de cinq pieds à anacruse facultative :

> Thea ! Thea ! Thea ! where is Saturn ?
> Tumbling the hollow helmets of the fallen.
> This passion lifted him upon his feet.

Vers de quatre pieds mixtes à anacruse facultative :

> When the hounds of spring are on winter's traces,
> The mother of months in meadow or plain
> Fills the shadows and windy places
> With lisp of leaves and ripple of rain.

Vers de deux pieds mixtes, à anacruse facultative :

> Solemnly, mournfully
> Dealing its dole,
> The Curfew bell
> Is beginning to toll.

Vers de quatre pieds mixtes à anacruse alternante :

> Clear and cool, clear and cool,
> By laughing shallow and dreaming pool...

§ 245. Il faut donc admettre pour tous les vers une scansion unique. Or la scansion croissante est fausse en principe et elle entraîne dans l'application toutes sortes d'erreurs ou d'inexactitudes. Elle détruit la régularité du rythme, soit au point de vue de l'accentuation, soit au point de vue de la durée.

1° Dans ces vers, le mot en italique peut servir de faible à la forte précédente, mais non à la suivante, ou en tout cas bien moins facilement :

> E'en to the last *dip* of the vanishing sail (1)...
> TENNYSON, *Enoch Arden.*

> Just where the prone *edge* of the wood began (1)...
> *Ib.*

> Down in the blue-*bells*, or a wren light rustling...
> KEATS, *Endymion.*

> Like a rose *leaf* I will crush thee.
> TENNYSON, *Lilian.*

(1) Il peut y avoir doute sur la manière dont il convient de lire ce vers, et je suis disposé à le scander autrement, comme on verra plus tard. Mais dans aucun cas il n'admet la scansion croissante.

Il en est de même, à un moindre degré, dans les vers suivants :

Even as a bride, deligh*ting* and delighted.
A ship is floa*ting* in the harbour now ;
A wind is hove*ring* on the mountain's brow. (1)
Shelley, *Epipsychidion*.

And bore *him* to a chancel nigh the field.
Tennyson.

And the shad*ows* of the night.
Shelley, *The Mask of Anarchy*.

With hideous ru*in* and combustion, down
To bottomless perdition...
Paradise Lost, I, 46.

........or ere
It should the good *ship* so have swal*low'd* and
The fraughting souls within her...
Shakespeare, *Tempest*, I, ii, 12.

Je vais, pour ces deux dernières citations, opposer la scansion normale à la scansion croissante, en employant des barres suivant l'usage ordinaire. A vrai dire, ce sera la scansion décroissante, qui est déjà moins exacte que la scansion normale (2).

1° (scansion croissante) with hid|eous ru|in and | combus|tion, down | to bot|tomless | perdit|ion.

2° (scansion décroissante) with | hideous | ruin | and com bustion, | down to | bottom|less per|dition...

1° (scansion croissante) Or ere | it should | the good | ship so | have swal|low'd and | the fraught|ing souls | within | her...

2 (scansion décroissante) Or | ere it | should the | good ship | so have | swallow'd | and the | fraughting | souls with|in her...

Malgré l'imperfection relative de la scansion décroissante, je crois que le lecteur n'hésitera guère dans son choix. Cette différence entre la scansion normale ou décroissante et la scansion croissante, au point de vue de l'exactitude par rapport à l'accent, vient sans doute de ce que l'accentuation anglaise est décroissante dans les mots et les groupes de mots (3). Peu importe, d'ailleurs, la raison.

C'est surtout quand on *scande* dans la prononciation, c'est-à-dire artificiellement, que la scansion croissante devient inadmissible pour tous ces

(1) Aussi M. Rudmose Brown (*l. c.*, p. 129 et suiv.) trouve-t-il ces vers mal accentués, à l'endroit en question, dans les pieds croissants qu'il y met. Il en déclare le rythme peu harmonieux et il l'explique en disant que Shelley négligeait fort la facture de ses vers. Peu harmonieux, les vers d'*Epipsychidion* ! Shelley a pu oublier parfois le mètre, comme Shakespeare ; mais avant d'affirmer que l'un ou l'autre a mal rythmé ses vers, il faut tourner sept fois sa langue dans sa bouche.

(2) Cp. § 242 et 192.

(3) V. § 69 et suiv.

vers. Quand on les lit naturellement, la syllabe soulignée est en général un peu plus faible que la suivante (1) ; mais elle diffère toujours bien davantage de la précédente. Tout ce qu'on peut donc en conclure, c'est que la scansion normale ou même simplement décroissante est préférable à la croissante. Les objections suivantes sont bien plus décisives.

2° Dans ce vers déjà cité,

While gazing on the moon's light,

moon's a bien la durée de deux syllabes moyennes, comme le fait ressortir la scansion normale. La scansion croissante lui attribue la valeur d'une seule syllabe moyenne. En scandant ainsi,

While gaz|ing on | the moon's | light,

ou bien on dénature la prononciation de *moon's*, ou bien le pied *the moon's* est beaucoup plus long que les autres. La même difficulté se présente chaque fois que l'on rencontre un pied monosyllabique non suivi d'un silence.

3° Elle peut d'ailleurs se présenter aussi avant un silence, comme dans ce vers à rythme soi-disant anapestique :

Whither away? listen and stay: mariner, mariner,
fly no more.

TENNYSON, *Sea Fairies*.

Tout le monde reconnaîtra sans peine la légèreté des syllabes dans *whither*, *listen* et *mariner*, aussi bien que leur longueur dans *-way*, *stay* et *fly*. Or la scansion croissante transporte les syllabes longues dans les pieds trissyllabiques et transforme trois des brèves en pieds monosyllabiques :

Whith|er away?| list|en and stay: | mar|iner mar|iner, fly | no more(2).

Il est évident qu'elle détruit jusqu'à la moindre apparence d'isochronisme : autant *-er away*, *-en and stay* et *-iner fly* dépassent la durée du pied moyen (*-iner mar-*), surtout les deux premiers, autant *Whith-*, *list-* et *mar-* restent au-dessous (3). Pour rétablir l'isochronisme, il faut bouleverser complètement et le rythme et la prononciation.

Voici deux autres vers que la scansion croissante défigure presque autant (4) :

(norm.) Is the night chilly and dark?

(1) Cp. § 86, en particulier l'exemple « with those three rook's-nests in it
(2) Mayor, *l. c.* (2e éd.), p. 134 et 137.
(3) Il s'agit naturellement de la durée qu'ont ces syllabes ou groupes de syllabes dans la prononciation correcte du vers cité, non de leur « quantité ».
(4) Je rappelle que les pieds, dans la scansion normale, sont les intervalles compris entre deux temps marqués successifs et commencent avec la voyelle d'une syllabe forte.

(croiss.) Is | the night | chilly | and dark? (1)
COLERIDGE, *Christabel.*

(norm.) Ever and aye, by sun and shower.
(croiss.) Ev|er and aye, | by sun | and show|er. (2)
Ib.

4° Chaque fois qu'on trouve un pied trissyllabique parmi des pieds deux syllabes, la scansion normale et la scansion croissante n'attribuent pas à la même forte l'abrégement que réclame l'isochronisme des pieds. En voici deux exemples :

(norm.) So these were wed, and merrily rang the bells.
(croiss.) So these | were wed, | and mer|rily rang | the bells. (3)
TENNYSON, *Enoch Arden,* 80.

(norm.) Tho' faintly merrily, far and far away.
(croiss.) Tho' faint|ly mer|rily, far | and far | away. (4)
Ib., 610.

Il faut bien que l'une de ces deux scansions soit inexacte, et c'est à coup sûr la scansion croissante : on n'abrège ni *rang* ni *far*, mais bien la première syllabe de *merrily* ou plutôt le mot tout entier. *Rang* exprime un son prolongé et *far* l'éloignement, tandis que *merrily* rend l'allégresse vive et preste et s'oppose dans le second vers à *faintly*.

5° Pour rendre l'alerte va-et-vient des cloches et le redoublement de gaieté qu'elles semblent exprimer par la répétition accélérée de leur joyeux carillon, Tennyson a répété, en le renversant, un vers déjà cité :

So these were wed, and merrily rang the bells,
Merrily rang the bells and they were wed.
Enoch Arden, 80 et suiv.

La scansion traditionnelle et orthodoxe maltraite encore plus le second de ces deux vers que le premier :

Merri|ly rang | the bells | and they | were wed (5).

Merrily se prolonge pour remplir un pied et demi, et toute vivacité disparaît (6). Ce qu'il y a de plus grave encore, c'est que le rythme est en même temps détruit, comme je l'ai déjà fait remarquer à propos d'un autre

(1) Mayor, *l. c.*, (2e édit.), p. 83. — Il serait plus logique de scander : Is | the night | chilly and dark. Mais la prononciation ne serait guère mieux traitée.
(2) Mayor, *ib.*
(3) Beljame, *l. c.*, p. 42.
(4) Cp. Beljame, *l. c.*, p. 42.
(5) Beljame, *l. c.*, p. 42.
(6) C'est ce qui n'a pas échappé à Beljame (*ib.*), mais il en tire une conclusion certainement fausse. On le verra clairement, je crois, quand j'aurai l'occasion d'analyser le passage tout entier, dans un des chapitres suivants. Si, d'ailleurs, on ralentit la prononciation sur le second *merrily*,

vers de même forme (§ 232, fin) : si nous représentons par $2x$ la durée moyenne du pied, les deux premiers temps marqués sont séparés par un intervalle de $4x$ et les suivants par un intervalle de $2x$.

Si j'ai dit scansion traditionnelle et orthodoxe, non scansion croissante, c'est qu'on pourrait appliquer celle-ci d'une autre manière, à laquelle personne ne semble avoir songé (1) :

Merrily rang | the bells | and they | were wed.

Ce serait plus logique, mais on n'en défigurerait pas moins ou le rythme ou la prononciation : on tomberait dans la faute que j'ai signalée au numéro précédent (4°).

§ 246. Toutes ces observations ne s'appliquent directement qu'aux vers anglais. Il en est de plus générales (2). Dans la scansion normale, les pieds remplissent bien chacun la durée, toujours égale, comprise entre deux temps marqués successifs. Dans la scansion croissante, au contraire, le temps marqué se trouve placé à l'intérieur du pied et à une distance variable du commencement comme de la fin. En outre, les pieds monosyllabiques présentent malgré tout un rythme décroissant, en désaccord avec le rythme plus ou moins croissant des autres pieds :

(croiss.) Clear | and cool, | clear | and cool.
(norm.) Clear and cool, clear and cool.

(v. § 244, 2°.)

§ 247. Aussi la musique a-t-elle adopté l'usage de faire toujours commencer les mesures au temps marqué. Autrefois, elle procédait comme la métrique anglaise traditionnelle : elle employait des mesures décroissantes ou des mesures croissantes, suivant que la première note du morceau était forte ou faible. Il a fallu beaucoup de temps pour rompre avec cette habitude. « L'emploi de la barre date du commencement du XVIe siècle... Ce n'est guère que dans la seconde moitié du XVIIe siècle (vers 1660) que l'on eut l'idée de tirer ces barres de mesure en mesure (3). » — « It was not until the 18th century that the plan was fully adopted of having the strongest note on the first of every bar. » (4) Combien faudra-t-il de temps à la métrique anglaise pour se décider à suivre cet exemple (5)?

comme il le fait, ce ralentissement se continue jusqu'à la fin du vers, et *merrily* ne vaut toujours qu'un pied, aussi bien que *rang the*, etc.

(1) Excepté Guest, qui met toujours la syllabe « accentuée » à la fin du pied.

(2) Cp. Havet, *l. c.*, p. 119 et suiv (§ 244 et suiv.), et Alfred Croiset, *La Poésie de Pindare*, p. 38.

(3) E. David et M. Lussy, *Histoire de la notation musicale*, Paris, 1882, p. 124 et suiv. Jean de Garlande (vers 1190-1240) semble pourtant avoir entrevu la scansion normale (v. Riemann, *Geschichte der Musiktheorie in IX.-XIX. Jahrhundert*, Leipzig, 1898, p. 167), ainsi que Franco de Paris (vers 1230, v. *ib.*, p. 181 et suiv.). Sur l'emploi de la barre, v. aussi Riemann, *ib.*, p. 216, etc.

(4) *Encyclopædia Britannica*, vol. XVII, p. 82 (G. A. Macfarren).

(5) C'est ce qu'ont fait naturellement les métriciens qui ont adapté aux vers anglais la notation musicale, par exemple M. William Thomson (v. § 171).

CHAPITRE VI

LA FIN DU VERS

§ 248. Les fins de vers se distinguent les unes des autres :
1° par la valeur du silence final,
2° par le nombre de syllabes du dernier pied,
3° par le degré d'accentuation de la dernière forte,
4° par la forme des deux derniers pieds.

Il faudrait y ajouter les pauses temporelles et les cadences mélodiques ; mais ces questions n'ont pas encore été étudiées et elles ne peuvent l'être que par la métrique expérimentale (1).

A. — TERMINAISONS ROMANES.

§ 249. C'est principalement sous l'influence des versifications française et italienne que la versification anglaise en est venue à attribuer au dernier pied un nombre variable de syllabes.

1° Le vers est *masculin* quand il se termine par une forte :

(*a*) November dawns and dewy-glooming downs.
TENNYSON, *Enoch Arden*, 606.

(*b*) The Assyrian came down like the wolf on the fold.
BYRON, *Destr. of Sennach.*

(*c*) Then methought I heard a mellow sound.
TENNYSON, *Vision of Sin.*

(*d*) Handful of men as we were, we were English in heart and in limb.
TENNYSON, *Defence of Lucknow.*

2° Le vers est féminin lorsqu'il se termine par une seule faible :

(*a*) The wise want love ; and those who love want wisdom.
SHELLEY, *Prom. Unb.*, I.

(1) V. *Troisième Partie*, Livre III

The tempest-wingèd chariots of the Ocean.

Ib., II, iv.

Have made their path of melody, like sisters.

Ib., IV.

She might have risen and floated when I saw her.

TENNYSON, *Holy Grail.*

A sweet voice singing on the topmost tower.

Ib.

O Bedivere, for on my heart hath fall'n. (1)

Id., *Passing of Arthur.*

'The sun is rising', tho' the sun had risen (1).

Id., *Holy Grail.*

Then speech, and thought, and nature fail'd a little. (1)

Id., *Enoch Arden*, 788.

Sunny but chill; till drawn thro' either chasm. (1)

Ib., 666.

(*b*) In the desert a fountain is springing,
And a bird in the solitude singing.

BYRON, *Stanzas to Augusta.*

(*c*) And beyond them stood the forest,
Stood the groves of singing pine-trees,
Green in summer, white in winter,
Ever singing, ever singing.

LONGFELLOW, *Hiawatha.*

(*d*) Brightest and best of the sons of the morning.

HEBER, *Hymn.*

3° Le vers est glissant quand il se termine par deux faibles (2) :

(*a*) But love and nature, these are two more terrible. (3)

TENNYSON, *The Princess.*

(*d*) Solemnly, mournfully.

LONGFELLOW, *Curfew.*

Meagre and livid and screaming for misery.

SOUTHEY, *The Soldier's Wife.*

Rem. — Vers à anacruse (*a*, *b*) et vers sans anacruse (*c*, *d*), comme on

(1) V. § 50.

(2) J'emprunte le terme de « vers glissant » à la métrique italienne (*sdrucciolo*). Cette forme n'a pas de nom en français, parce que notre accentuation nous l'interdit. Il y en a une apparence dans notre ancienne poésie :

Anuit m'avint en une avison d'ángele... (*Roland*).

(3) Les trois dernières syllabes, si on les prononce rapidement, peuvent assez facilement compter pour un seul pied après le pied lourd qui les précède (*two more*). Mais beaucoup liront autrement (v. § suivant).

le voit, peuvent présenter n'importe laquelle de ces trois terminaisons (cp. § 244, 1°).

§ 250. La terminaison masculine, qui a été à différentes époques la seule en usage, est encore aujourd'hui de beaucoup la plus fréquente. On peut la regarder comme la terminaison normale. La terminaison glissante est rare, très rare, surtout dans le rythme à base dissyllabique. Quand un poète intercale quelquefois des alexandrins parmi ses vers héroïques, il vaut mieux en cas de doute compter un pied de plus que d'admettre une terminaison glissante. Probablement aussi quand c'est par hasard seulement, dans un ou deux cas isolés, qu'il y a deux faibles à la fin du vers. Nous savons qu'il peut arriver au poète d'ajouter par mégarde un pied superflu : « I must request my readers, écrit Shelley dans la préface de *The Revolt of Islam*, to regard as an erratum the occurrence of an Alexandrine in the middle of one stanza ». En cherchant cet alexandrin, M. Forman en a trouvé deux ainsi placés, et il a relevé en outre trois vers de sept pieds au lieu de l'alexandrin final. Plus encore que Swinburne, Shelley aurait pu dire qu'il mesurait les vers « by ear and not by finger ». « Although his lines are never unrhythmical, remarque M. Forman, the rhyme is often defective and the metre as well (1) ». Il était comme un musicien qui, emporté par sa *pensée musicale*, et par le rythme, oublie parfois de *carrer* sa phrase. Ces inadvertances arrivaient aussi à Shakespeare (2). Il faut les prendre pour ce qu'elles sont et ne pas nous en plaindre si le le rythme y gagne en variété expressive : en pareil cas elles ne peuvent gêner que les Puttenhams.

Remarque. — Dans certaines versifications on admet des terminaisons masculines de deux syllabes, auxquelles on donne en pareil cas la « valeur » d'une seule. La première est toujours brève. En voici un exemple, que j'emprunte à une *nursery rhyme* allemande, telle qu'on la rythme d'ordinaire (3) :

Wer will schöne Kuchen backen,
Der muss haben sieben Sachen.

Ici, *backen* et *sachen* ne valent chacun que 1/2 + 1/2, tandis qu'ils vaudraient 1 + 1 comme terminaison féminine et 2 + 1 comme terminaison tintante. La différence est très frappante quand on compare la terminaison de ces deux vers à la terminaison des deux précédents :

Backe, backe Kuchen!
Der Bäcker hat gerufen.

Il n'y a pas lieu d'introduire dans la métrique anglaise une distinction de ce genre. Au fond la terminaison masculine dissyllabique n'est qu'une terminaison féminine accélérée.

(1) Préface des Œuvres de Shelley, p. XXXII.
(2) Cp. § 228.
(3) Sur la scansion dipodique, cp. § 211.

B. — TERMINAISONS GERMANIQUES.

§ 251. Dans la versification française ou italienne, la dernière forte est toujours bien accentuée (1). Il n'en est pas de même dans les versifications germaniques, en particulier dans la versification anglaise.

1° La terminaison est forte quand le dernier temps marqué tombe sur une syllabe fortement accentuée. C'est ainsi que se terminent tout les vers cités au paragraphe précédent.

2° La terminaison est faible quand le dernier temps marqué tombe sur une syllabe faiblement accentuée :

a. Terminaison faible masculine.

The rosy idol of her solitudes.
Tennyson, *Enoch Arden*.

Beautiful in the light of holiness.
Id., *Holy Grail*.

I loved you, and I deem'd you beautiful.
Id., *Pelleas and Ettarre*.

Will tear them piecemeal. Then with violence.
Id., *Holy Grail*.

O son, thou hast not true humility.
Ib.

But had no heart to break his purposes.
Id., *Enoch Arden*.

A lance that splinter'd like an icicle.
Id., *Geraint*.

In that same week when Annie buried it.
Id., *Enoch Arden*.

b. Terminaison faible féminine.

In sailor fashion roughly sermonizing.
Ib.

Through brambly wildernesses.
Id., *The Brook*.

Then Sir Lavaine did well and worshipfully.
Id., *Lancelot and Elaine*.

Then Philip standing up said falteringly (2).
Id., *Enoch Arden*.

She rose, and fixt her swimming eyes upon him.
Ib.

(1) Cp. § 218 fin.
(2) Cas douteux (v. p. 175).

She watched it, and departed weeping for him.
Ib.

Some thought that Philip did but trifle with her.
Ib.

Annie, I come to ask a favour of you.
Ib.

And Enoch all at once assented to it.
Ib.

There found a little boat and stept into it.
Id., Merlin and Vivien.

§ 252. Dans les vers de Shakespeare qui finissent par un monosyllabe proclitique, on fait une distinction entre terminaisons légères et terminaisons faibles.

1° La terminaison est légère quand le monosyllabe a malgré tout assez de signification indépendante et d'existence individuelle pour que la voix puisse tant soit peu s'y arrêter : *am, are, be, can, could ; do, does, has, had I, they, thou,* etc.

2° La terminaison est faible quand le monosyllabe final est si dépourvu de signification indépendante et d'existence individuelle que la voix ne peut s'y arrêter pour le faire ressortir : *and, or, if; for, from, in, of* (1).

Voici un exemple donné par Fred. J. Furnivall (2) :

First, me thought
I stood not in the smile of Heauen, who *had* (*l*)
Commanded Nature, that my Ladies wombe,
If it conceiu'd a male-child by me, *should* (*l*)
Doe no more Offices of life too't, *then* (*wk*)
The Graue does to th' dead. For her male Issue,
Or di'de where they were made, or shortly after
This world had ayr'd them. Hence I tooke a thought
This was a Judgment on me, that my kingdome
(Well worthy the best Heyre o'th' World), should not
Be gladded in't by me. Then followes, *that* (*wk*)
I weigh'd the danger which my realmes stood-in
By this my Issues faile ; and that gaue to *me* (*wk*)
Many a groaning throw : thus hulling *in* (*wk*)
The wild Sea of my Conscience I did steere

(1) Il ne faut pas oublier qu'avant un silence un mot ordinairement proclitique cesse de l'être et gagne en intensité ; c'est le cas de *of* à la fin du deuxième des vers suivants :

Freed and enfranchised, not a party to
The anger of the king, nor guilty of
(If any be) the trespass of the queen.
Shakespeare, *Winter's Tale,* II, ii, 61 et suiv.

(2) Introduction to the Leopold Shakspere. *l.* = *light ending, wk.* = *weak ending.*

Toward this remedy, whereupon we *are* (*l*)
Now present heere together; that's to say,
I meant to rectifie my Conscience, — *which* (*wk*)
I then did feele full sicke, and yet not well, —
By all the Reuerend Fathers of the Land,
And Doctors learn'd.

The Life of King Henry the Eight, II, iv, 186-206, p. 212 Folio.

Cette triple distinction entre terminaisons fortes, légères et faibles a aidé à établir la chronologie des pièces de Shakespeare. De là son importance.

Rem. — Dans cette distinction entre les trois terminaisons, on songe peut-être moins à l'accentuation qu'à l'importance ou à l'absence de la pause temporelle qui en dépend. J'ai déjà fait observer que chez Shakespeare le rythme est souvent absolument continu, qu'il n'y a au bout du vers aucune pause pour en indiquer la fin. Il faut bien distinguer ce cas de l'enjambement simple, qui répartit un membre de phrase entre deux vers, mais qui n'oblige point par là même à supprimer la pause finale — qu'elle soit accentuelle, temporelle ou seulement mélodique, avec ou sans silence. Sur tous ces points, je renvoie au Chap. IV.

§ 253. Dans la versification indigène du moyen anglais, comme dans celle d'Otfrid (1), le vers se composait de dipodies. Il est inutile de discuter ici si elles étaient toujours décroissantes ou bien tantôt décroissantes et tantôt croissantes. Il importe seulement de constater que par suite de ce caractère primitif, les fins de vers se distinguent entre elles par la forme attribuée aux deux derniers pieds. Nous n'avons à tenir compte, sous ce rapport, que de la dipodie décroissante : l'autre ne donne lieu à aucune observation. Aussi peut-on réserver le nom de cadence dipodique à toute terminaison qui se compose de deux pieds formant une dipodie décroissante. Elle correspond dans les vers à cette cadence rythmique de la phrase qu'affectionne la langue anglaise (2). Aujourd'hui, nous ne la retrouvons pas seulement dans les vers dipodiques, tels que ceux des *nursery rhymes* de forme ancienne, mais encore un peu partout. Nous venons d'en voir des exemples nombreux au § 251, 2°, *a* et *b*.

§ 254. Tout vers présente l'une des trois terminaisons suivantes :

1° La terminaison est pleine quand les deux dernières fortes sont séparées par une faible ou davantage. C'est de beaucoup le cas le plus fréquent.

2° La terminaison est tintante (3) quand les deux dernières fortes se suivent immédiatement. La première est au moins aussi accentuée que la seconde (v. § 180, 182). Elle remplit à elle seule toute la durée d'un pied normal. Aussi est-ce toujours une longue, afin que ce ralentissement de la prononciation ne choque pas le sentiment de la langue. Ex. :

(1) Auteur du *Livre des Evangiles*, en francique sudrhénan (IXe siècle).

(2) V. § 81.

(3) J'emprunte ce terme à l'allemand (*klingend* « sonnant »).

a. TERMINAISON TINTANTE FORTE.

*U*pstairs and d*o*wnstairs.
I t*oo*k him by the left leg.
Nursery Rhyme.

Cp. : While gazing on the moon's light.
Th. MOORE.

Teach me only teach, Love!
. . . .
I will speak thy speech, Love (1).
BROWNING.

Si l'on ne veut pas admettre un déplacement irrégulier de l'accent, c'est une terminaison tintante forte féminine que presente ce vers de Keats :

Of grass, a wilful gnat, a bee bustling.
Endymion, p. 17.

Cette prononciation est d'ailleurs exigée par la rime — *bustling: rustling.*

C'est ainsi que M. Mayor prononce le vers de Morris que j'ai cité au § 85, aussi bien que plusieurs autres du même auteur :

With whom Alcmena played, but nought witting.
Jason, III, 292.

About this keel, that you are now lacking.
Ib., III, 54, etc., etc. (2).

Cette terminaison correspond exactement à celle des vers scazons (ou boiteux) du grec et du latin :

Κοῦ-μοι τὸ δριμὺ σκῦλος, ἢ βοὸς κέρκος (3).
: ◡ · : ◡ · ◡ : · ◡
HÉRODAS, III, 68.

On apercevra peut-être mieux la ressemblance dans cette imitation allemande du trimètre scazon ou boiteux :

Ein Liebchen hatt' ich, das auf einem Aug' schielte.
. . . .
Jetzt hab' ich eines, das auf einem Fuss hinket ;
Ja, freilich, sprech' ich, hinkt sie, doch sie hinkt zierlich.
RÜCKERT.

(1) V. § 206.

(2) Mayor, *l. c.* (2e éd.), p. 80. — J'ai montré, au § 85, la possibilité d'une autre prononciation pour le premier de ces deux vers.

(3) Le temps marqué principal est représenté par deux points, le secondaire par un seul. — vaut _◡, c'est-à-dire un pied. V. Havet, *Métrique*, Chap. IX.

b. Terminaison tintante faible ou terminaison tintante proprement dite.

Goosey, goosey, gander,
Where do you wander?

Nursery Rhyme.

Sous l'influence de notre versification, la terminaison tintante faible, ou terminaison tintante proprement dite, a disparu de la poésie anglaise littéraire, et elle ne subsiste plus que dans les *nursery rhymes*, où elle a été conservée grâce à la musique surtout. Dans le chant, il est vrai, la terminaison féminine de n'importe quel vers se transforme d'ordinaire en terminaison tintante.

3° La terminaison est tronquée quand les deux derniers pieds ne sont représentés que par une seule syllabe forte. Celle-ci doit donc remplir, à elle seule ou avec le silence suivant, toute la durée de ces deux pieds. Aussi ne peut-on constater la présence d'une terminaison tronquée, dans un vers écrit, que par une comparaison plus ou moins sûre avec les autres vers du même morceau, c'est-à-dire par la recherche du mètre. Ex. :

Who would not say his pray'rs,
And threw him down the stairs (1).

Nursery Rhyme.

Indépendamment de cette comparaison, qui rentre dans le domaine de la métrique proprement dite, l'analyse directe peut reconnaître les terminaisons tronquées au rythme sur lequel se chantent ces vers de *nursery rhyme* (2). Il en est de même pour les suivants (3) :

Ding, dong, bell —
Pussy's in the well.
Who put her in?
Little Tommy Thin.
Who pull'd her out?
Little Tommy Stout.

Nursery Rhyme.

C'est, d'ailleurs, sur ce rythme que les récitent aussi presque toujours les enfants et même les grandes personnes.

(1) Cp. p. 170, note 3.
(2) V. *Mother Goose's Nursery Rhymes*, p. 170.
(3) Cp. Beljame, *Chansons anglaises*, Paris, 1901, n° 19.

CHAPITRE VII

L'INTÉRIEUR DU VERS

A. — LES COUPES.

§ 255. On rencontre souvent à l'intérieur du vers une pause plus ou moins sensible. Elle est accentuelle et temporelle, ou seulement temporelle, et marquée dans l'intonation par une demi-cadence (cp. § 128 suiv.). On la complète en bien des cas par un silence, et l'on se figure qu'il en est toujours ainsi. Aussi l'appelle-t-on coupe ou césure. On réserve quelquefois le nom de césure à la coupe imposée par le mètre ; nous n'avons pas à nous préoccuper ici de cette distinction. Pour ne pas compliquer la terminologie, je dirai aussi coupe et césure. Ces désignations peuvent d'ailleurs se justifier : la pause coupe bien le vers en deux parties, que j'appellerai sections ou membres (1).

Comme les coupes obligatoires, ou césures, ne se rencontrent que dans les vers un peu longs, on les attribue en général à la nécessité de reprendre haleine. Cette explication est certainement inexacte : il est très facile de réciter un *blank verse*, un alexandrin et même un hexamètre sans respirer ; on le fait dans la majorité des cas. C'est bien plutôt dans l'intonation qu'il faut chercher l'origine de la césure et même de la plupart des coupes, je veux dire dans le dessin mélodique de la mélopée sur laquelle on récitait d'abord le vers. Aujourd'hui encore, surtout dans la diction schématisée des illettrés, nos alexandrins présentent régulièrement une intonation circonflexe, ascendante jusqu'à la césure et descendante ensuite (2). Comme la première partie est assez longue, elle constitue un membre de phrase mélodique terminé par une demi-cadence. A la marche de l'intonation correspond celle de l'accentuation, qui va crescendo-decrescendo (3). De là une pause accentuelle au sommet, et par suite une pause temporelle (4).

(1) « Section » est employé par les métriciens anglais ; « membre » (κῶλον), par les Grecs.

(2) Cp. § 215, 216.

(3) Cp. § 124 et 127

(4) Cp. § 103, 110 et 111. — Nos musiciens, ceux au moins qui se préoccupent d'accorder la musique avec les paroles, mettent la forte de la césure au temps fort et lui attribuent une note longue.

D'après Jacques Ier (VI d'Ecosse), la syllabe qui précède la césure doit être accentuée et terminer un mot, et la raison en est que dans le chant la musique *draws sa lang* sur cette syllabe ; aussi faut-il que par son accent elle l'emporte sur toutes les autres fortes, excepté la première et la dernière (1). Le royal métricien embrouille un peu les rapports de cause à effet. Ce qui nous importe, c'est qu'il constate à la césure une pause accentuelle et temporelle (2). Qu'elle fût en outre mélodique, nous ne pouvons en douter. C'est même probablement la demi-cadence qui persiste avec le plus de ténacité, tandis que le renforcement métrique de la coupe et l'allongement consécutif s'atténuent bien souvent dans la diction actuelle du vers anglais, au point de disparaître parfois tout à fait.

Comme la marche de l'accentuation et de l'intonation est liée au sens des mots, il va sans dire que les coupes doivent se régler d'après ce dernier, et réciproquement. Mais dans une diction schématisée, comme celle des illettrés, on coupera le vers contrairement au sens plutôt que de changer à ce point de vue le dessin mélodique et rythmique indiqué par le mètre.

§ 256. Quand un vers contient plusieurs coupes, elles ne sont que très rarement d'égale importance : il y en a presque toujours une principale et une ou deux secondaires. Pour les distinguer dans les scansions, on peut indiquer celles-ci par une barre simple et celle-là par une barre double (3) :

The way was long, | the wind was cold ;
f F f F(.) f F f F :

Pansies, | lilies, | kingcups, | daisies,
F f(.) F f(.) F f(.) F f : (4)

Ah, thy luminous eyes ! || once was their light | fed with the fire of day ;
F f F f F F. F f f F(.) F f f F f F. (5)

To drive the deer | with hound and horn || Earl Percy took his way ;
f F f F(.) F f F. / F f F f F. (6)

Il y a deux membres ou sections dans le premier de ces vers, quatre dans le deuxième, trois dans le troisième et le quatrième ; les deux derniers sont en outre divisés par leur coupe principale en deux membres

(1) V. *Reulis and Cautelis*, Cap. II. (*fut* = syllabe, *lang* = accentuée, *short* = inaccentuée, *sectioun* = césure). — Le crescendo-decrescendo général n'empêche pas le renforcement métrique de la première forte et de la dernière. Cp. § 80 fin.

(2) D'après lui, elle porte sur la 8e syllabe dans les vers de 14, sur la 6e dans ceux de 12 et de 10, sur la 4e dans ceux de 8 et de 6. — Gascoigne est d'accord avec Jacques Ier, excepté pour le vers de dix syllabes, où il met la césure après la quatrième (*Notes of Instruction*, etc.). Il indique cette césure par une virgule, sans tenir compte du sens (v. *Steel Glass*).

(3) Ici, il n'y a aucun inconvénient à employer des barres : elles indiquent bien une séparation.

(4) Je mets les virgules entre parenthèses parce qu'il n'y a pas forcément de silence ; il suffit d'une descente assez grande sur l'inaccentuée précédente.

(5) On prolonge *light* — le [ai] et le [t] — bien plutôt qu'on ne met ensuite un silence.

(6) Je ne crois pas qu'il y ait, en général, de silence après *deer*.

principaux, deux sections principales. La plupart des vers un peu longs sont partagés par une coupe unique ou par une coupe principale en deux membres appelés hémistiches (1).

En principe, le membre, la section correspond à une division rythmique simple ou composée. C'est le cas dans les exemples précédents : *the way was long* et *the wind was cold* sont des divisions rythmiques simples ; *to drive the deer with hound and horn* forme une division rythmique composée. L'unité du membre est déterminée par un renforcement métrique final, par un renforcement métrique initial, par une pause temporelle ou simplement par une demi-cadence, quelquefois par une cadence semi-finale (2).

En cas d'enjambement, avec suppression de la pause finale, un membre ne représente plus que le commencement ou la fin d'une division rythmique, comme *forgot* et *her presence* dans les vers suivants :

> But Philip | sitting at her side || forgot
> Her presence, || and remembered one dark hour
> Here | in this wood, || when like a wounded life |
> He crept into the shadow : || at last he said, |
> Lifting his honest forhead, || 'Listen, Annie, |
> How merry they are | down yonder in the wood (3).
>
> Tennyson, *Enoch Arden*.

J'appelle section intérieure toute section qui se termine à l'intérieur d'un vers, par exemple :

The way was long ; Pansies ; lilies ; Kingcups ; To drive the deer ; with hound and horn ; Her presence ; Here ; in this wood ; he crept into the shadow.

Les autres peuvent s'appeler sections finales.

§ 257. La fin de la section intérieure présente les mêmes formes que la fin du vers (cp. § 249).

1° La coupe est masculine quand la section intérieure se termine par une syllabe forte :

(*a*) And Philip Rey, the miller's only son.
Tennyson, *Enoch Arden*, 13.

(*b*) And the idols are broke in the temple of Baal.
Byron, *Destr. of Senn.*

(*c*) Stormed in orbs of song, | a growing gale.
Tennyson, *Vision of Sin*.

(*d*) Better to fall by the hands that they love || than to fall into theirs.
Id., *Defence of Lucknow*.

(1) Ce mot peut s'employer, par extension, pour deux membres inégaux.

(2) Cp. § 219.

(3) Cp. Beljame, *Enoch Arden*, p. 53.

2° La coupe est féminine quand la section intérieure se termine par une seule syllabe faible :

(*a*) And Philip answer'd, | "I will bide my year".
Id., *Enoch Arden*, 436.

(*b*) And the tents are all silent, | the banners alone.
BYRON, *Destr. of Senn.*

(*c*) Woven in circles; | they that heard it sighed.
TENNYSON, *Vision of Sin.*

(*d*) There was a whisper among us, | but only a whisper that pass'd.
Id., *Defence of Lucknow.*

3° La coupe est glissante quand la section intérieure se termine par deux syllabes faibles :

(*a*) Though faintly, merrily, | far and far away.
TENNYSON, *Enoch Arden*, 610.

(*b*) "Thou art wanted", cried Genseric, | "Open! | His name that hath [sent me is Fate.
Lord Lytton.

(*c*) Moved with violence, | changed in hue.
TENNYSON, *Vision of Sin.*

(*d*) Wild-visaged wanderer! || God help thee, wretched one.
SOUTHEY, *The Soldier's Wife*

Cette coupe est très rare, surtout dans le rythme à base dissyllabique, où elle semble prolonger le vers d'un pied, à moins qu'il n'y ait pas de silence, ou un silence très léger, et que la forte suivante soit bien accentuée.

Rem. — Vers à anacruse (*a*, *b*) et vers sans anacruse (*c*, *d*), comme on le voit, peuvent présenter à la coupe n'importe laquelle de ces trois terminaisons (cp. § 244, 1°, et 249, *Rem.*).

§ 258 (cp. § 251). La section intérieure peut avoir une terminaison forte ou une terminaison faible. Comme la première se rencontre dans tous les vers du § 257, je donne seulement quelques exemples de la seconde.

a. Terminaison faible masculine.

The region : | nor bright, nor sombre wholly.
KEATS, *Endymion.*

She lived in Castle Perilous : | a river.
TENNYSON, *Gareth.*

Then came a year of miracle : | O brother.
Id., *The Holy Grail.*

b. Terminaison faible féminine.

God bless you for it, | God reward you for it.
TENNYSON, *Enoch Arden.*

So plenteously | all weed-hidden roots.
KEATS. *Endymion.*

To save the offence of charitable, | the flour (1).
TENNYSON, *Enoch Arden.*

§ 259 (cp. § 254). La terminaison de la section intérieure peut aussi être pleine, tintante ou tronquée. Dans tous les exemples précédents elle est pleine. La terminaison tintante faible et la terminaison tronquée ne peuvent guère s'étudier que dans la métrique proprement dite. Mais la terminaison tintante forte est facile à constater sans qu'il soit besoin de recourir au mètre.

a. Terminaison tintante forte masculine.

Low, low, breathe and blow.
TENNYSON, *Lullaby.*

The stream flows, | the wind blows,
The cloud fleets, | the heart beats.
Id.

b. Terminaison tintante forte féminine.

And wild roses | and ivy serpentine.
SHELLEY.

B. — L'ANACRUSE INTÉRIEURE.

§ 260. La syllabe faible qui suit une coupe s'appelle anacruse intérieure. Elle se compare à la forte suivante plutôt qu'à la précédente ; aussi peut-elle être plus accentuée que celle-ci (cp. § 240).

1° *Anacruse intérieure après une coupe masculine.*

And Philip Rey, | the miller's only son.
TENNYSON, *Enoch Arden.*

Stormed in orbs of song, | a growing gale.
Id., Vision of Sin.

Then came a year of miracle : | O brother.
Id., The Holy Grail.

But never merrily | beat Annie's heart.
Id., Enoch Arden, 509.

1. Plutôt, peut-être, charitable.

Si nous comparons ce vers à ceux qui le précèdent dans le poème, nous verrons que les effets du rythme sont bien plus fidèlement indiqués par la scansion normale que par la scansion orthodoxe ou tout simplement croissante :

So these were wed and merrily rang the bells,
Merrily rang the bells and they were wed.
But never merrily beat Annie's heart.

Dans le premier vers, le mot *merrily*, déjà bref par lui-même, s'abrège encore pour tenir tout entier en un seul pied, et cette accélération du débit exprime le son allègre des cloches (1). Au vers suivant, dont la faible initiale est supprimée et qui commence ainsi par une forte, la volée des cloches redouble d'allégresse, et par la répétition du premier vers sous forme renversée il rend leur va-et-vient sonore ; le heurt des deux fortes *bells* et *mer-* y contribue ; et l'allongement de *bells*, qui remplit un pied de sa note claire, fait encore mieux ressortir par contraste l'accélération joyeuse de *merrily*. Puis, tout à coup, au troisième vers, le rythme se ralentit, s'alourdit : *merri-* s'allonge de manière à occuper tout un pied ; l'inaccentuée *-ly*, sur laquelle on traîne aussi quelque peu, par suite de la pause, joue bien languissamment son rôle de forte, surtout par rapport à *beat*, et par l'affaiblissement du rythme, comme une voix éteinte, elle trahit cet affaiblissement du tonus musculaire et de l'activité organique, principalement du cœur, qu'entraîne la dépression morale, le découragement, la tristesse. L'anacruse à voyelle pleine et demi-longue, *beat*, dont l'accent est réduit, appesantit encore le rythme. Le cœur ne bat plus qu'à peine (2).

2° *Anacruse intérieure après une coupe féminine.*

(*a*) The vessel scarce sea-worthy ; | but evermore.
TENNYSSON, *Enoch Arden*, 652.

And wild roses | and ivy serpentine.
SHELLEY.

(*b*) And the tents were all silent, | the banners alone.
BYRON, *Destr. of Senn.*

(1) J'ai à peine besoin de faire remarquer que c'est par métaphore vocale, non par imitation onomatopoétique. Cp. p. 162, note 4.

(2) Voici comment Beljame scande ces trois vers (*l. c.*, p. 42) :

So these | were wed | and mer|rily rang | the bells.
Merri|ly rang | the bells | and they | were wed.
But nev|er mer|rily | beat An|nie's heart.

Dans le premier vers, l'abrégement ne porte plus sur *mer(rily)*, mais sur *rang* : or c'est *merrily* qui exprime la vivacité, tandis que *rang* doit bien « sonner ». L'effet du second vers est détruit par l'allongement de *merrily*, qui forme un pied et demi. Aussi M. Beljame trouve-t-il que déjà dans ce vers « le rythme se ralentit et s'attriste ». C'est faux, évidemment, et contraire au principe du rythme (v. § 245, 5°). Avec cette prononciation, d'autre part, le contraste entre la gaieté de la sonnerie et la tristesse d'Annie, à laquelle le rythme s'adapterait ainsi par degrés, ne ressort plus nettement.

(c) Dash'd together | in blinding dew.
TENNYSON, *The Vision of Sin.*

(d) There was a whisper among us, | but only a whisper that pass'd.
TENNYSON, *Defence of Lucknow.*

3° *Anacruse double.*

L'anacruse double ou dissyllabique ne se rencontre guère qu'après les coupes masculines.

(a) He is gone, | she thought, || he is happy, | he is singing.
TENNYSON, *Enoch Arden*, 498.

(b) And the idols are broke | in the temple of Baal.
BYRON, *The Destr. of Senn.*

(d) Better to fall | by the hands that they love || than to fall into theirs.
TENNYSON, *Defence of Lucknow.*

REMARQUE. — Les vers tels que le suivant sont à coup sûr des alexandrins, volontaires ou involontaires (1) :

The flux of company, | anon a careless herd (2).
SHAKESPEARE, *As You Like It*, II, i, 52.

C. — ABSENCE D'ANACRUSE INTÉRIEURE.

§ 261. La section du vers qui suit une coupe peut commencer par une forte. En ce cas, elle donne lieu aux mêmes observations que le vers sans anacruse (v. § 232 et 238).

1° Absence d'anacruse intérieure après une coupe masculine :

Sweet and low, | sweet and low.
. . . .
Low, low, | breathe and blow.
TENNYSON, *Lullaby.*

Ah! thy luminous eyes! || once was their light | fed with the fire of day.
SWINBURNE, *Choriambics.*

Horrible thought! | Now I see 'tis true.
SHAKESPEARE, *Macbeth*, IV, i, 122.

Rugged and dark, | winding among the springs.
SHELLEY, *Alastor.*

(1) Cp. § 250.

(2) Cp. Abbott, *l. c.*, « Apparent Alexandrines », § 495. A moins de prononcer *comp'ny*, les deux « extra syllables » (*Ib.*, § 494) comptent bien pour deux.

Il ne saurait y avoir de doute, pour quiconque est un peu au courant de la métrique ancienne, sur la scansion du vers de Swinburne (1). On ne peut donc pas scander autrement le vers de Shelley, qui en rappelle le second hémistiche, qui présente exactement le même rythme :

Once was their light fed with the fire of day.
Rugged and dark, winding among the springs.

Si je fais cette comparaison, c'est qu'on emploie dans la métrique anglaise orthodoxe des termes de métrique ancienne, sans toujours les comprendre, et qu'on nous y renvoie sans cesse implicitement aux Grecs et aux Romains. Mais il est bien évident qu'en principe on ne saurait se fonder sur la métrique ancienne pour scander un vers anglais. Excepté dans un cas, pourtant : quand le vers anglais imite un vers grec ou latin et en reproduit exactement le rythme à certains points de vue. Ce cas, nous en avons ici un exemple : par la place du temps marqué et par la combinaison des pieds trissyllabiques, dissyllabiques et monosyllabiques, qui sont égaux en durée, le vers de Swinburne reproduit exactement le grand asclépiade d'Horace. Il doit donc se scander de la même manière, abstraction faite de la quantité, aussi bien que le vers de Shelley, dont le rythme est identique.

Mieux vaut, cependant, comparer celui-ci au vers de Shakespeare :

Rugged and dark, winding among the springs.
Horrible thought! — Now I see 'tis true.

La seule différence, c'est que le premier pied de la deuxième section présente, là trois syllabes, ici deux seulement (2). Mais le pied de trois syllabes n'est pas plus long que celui de deux — au contraire, peut-être. De là cette rapidité qui caractérise le vers de Shelley et le rend si expressif, si pittoresque. En répartissant les trois syllabes *winding a-* entre deux pieds, on détruirait l'effet voulu, et ce serait vraiment dommage :

Rugged and dark, | winding | among the springs.

(1) Scansion du grand asclépiade, dont les deux premières syllabes forment plutôt une anacruse double qu'un pied, du moins en grec ([illegible]), et dont les dactyles cycliques valent trois brèves :

τέγγε πνεύμονα Fοίνῳ, τὸ γὰρ ἄστρον περιτέλλεται.

ALCÉE.

O crudelis adhuc et Veneris muneribus potens.

HORACE.

Le prolongement de la syllabe unique des pieds monosyllabiques est facilité chez Horace par les coupes, que Swinburne a imitées.

(2) Cp. § 231, 2° : Merrily rang etc. et Worse and worse etc.

Comme je l'ai démontré plus haut, on détruirait ainsi le rythme lui-même (1).

Quand on le prononce correctement, ce vers a l'air abrégé d'une syllabe par la suppression de l'anacruse intérieure. Il en était de même de celui de Surrey que j'ai déjà cité :

Solomon David's son, king of Jerusalem.

Dans la critique qu'il en fait (2), Puttenham ne dit pas du pied trissyllabique intérieur, comme du pied trissyllabique initial, que cette « oddness is nothing pleasant to the ear » ; mais il est bien certain que celui-là devait le gêner à peu près autant que celui-ci (3) : après avoir corrigé l'un dans une première refonte du vers, il corrige l'autre dans une seconde. Il ajoute en effet : « or thus

Restore king David's son unto Jerusalem. »

Comme il accentuait *unto* sur la seconde syllabe, suivant l'usage ordinaire de son temps (4), il retrouvait ainsi son compte : la syllabe qui semblait encore manquer reparaît avec l'anacruse intérieure. Je me soucie peu du vers de Surrey, je le confesse. Mais si quelque nouveau Puttenham proposait de corriger de la même manière celui de Shelley, sous prétexte que c'était un poète négligent, je confesse également que je protesterais.

Les deux sections y commencent par une forte. Dans d'autres cas, c'est seulement la dernière :

That precious stone | set in the silver sea.
SHAKESPEARE, *Richard* II, II, i, 46.

What is dark
Illumine, || what is low | raise and support.
MILTON, *Paradise Lost*, I, 23.

With all a mother's care : | nevertheless.
TENNYSON, *Enoch Arden*, 262 (5).

2° Absence d'anacruse intérieure après une coupe féminine.

Woven in circles : | they that heard it sighed.
TENNYSON, *The Vision of Sin*.

(1) V. § 245, 5°. Si nous représentons par $2x$ la durée du pied, le temps marqué reviendrait aux intervalles suivants : $4x$, ?, $4x$, $2x$. L'intervalle que j'indique par un point d'interrogation n'est même pas signalé dans cette scansion, qui le traite comme nul, et qui donne plutôt, par conséquent : $4x$, 0, $4x$, $2x$.

(2) V. § 204 et 232 (p. 188 et suiv.).

(3) S'il n'en dit rien, c'est tout simplement qu'il ne peut donner la même raison, mauvaise d'ailleurs : ici, il n'a pas un mot trissyllabique, tel que *Solomon*, mais précisément « two monosyllables ».

(4) Cp. p. 58, note 6.

(5) Cp. Verrier, *Revue de l'enseignement des langues vivantes*, XX, 1903, p. 16, note 3.

And Philip answer'd, | 'I will bide my time'.

Id., Enoch Arden.

Claiming her promise. | 'Is it a year?' | she ask'd.

Ib., 445.

And make him merry | when I come home again.

Ib., 199.

He will repay you : | money can be repaid.

Ib.

D. — LA SCANSION CROISSANTE.

§ 262. L'absence d'anacruse intérieure entraîne souvent dans la scansion traditionnelle, ou tout simplement dans la scansion croissante, des combinaisons de pieds inconciliables, c'est-à-dire irréductibles entre eux (1) :

trochée *ïambe* *trochée* *ïambe* *ïambe*
Rugged | and dark, | winding | among | the springs.

trochée *ïambe* *ïambe* *anapeste* *ïambe*
Claiming | her prom|ise. 'Is | it a year?' | she ask'd.

En outre, le pied trissyllabique *it a year* est beaucoup plus long que *Is it a*, et on ne peut le réduire à la durée d'un pied normal de deux syllabes.

Il est vrai que dans ce vers et les vers analogues, MM. Abbott, Mayor et Beljame regardent la faible finale de la section intérieure comme une *extra syllable*, une *superfluous syllable*, une *syllabe supplémentaire*, qui ne compte pas dans le pied (2) :

trochée *ïambe* *trochée* *ïambe* *ïambe*
Claiming | her prom|ise|. 'Is it | a year?' | she ask'd.

Ainsi nous n'avons plus que des pieds dissyllabiques, et l'ordre est rétabli. Mais deux de ces pieds sont des trochées, qui se trouvent intercalés au milieu d'ïambes et dont le second est beaucoup plus bref que les autres pieds. Et puis, ne voit-on pas combien il est peu logique de ne pas compter dans la mesure du vers des syllabes qui existent, aussi bien que d'en compter qui n'existent pas (3) ?

Nous pouvons ajouter ces scansions hétéroclites à celles dont j'ai parlé aux § 244 et suiv., et y trouver une raison de plus pour nous en tenir à la scansion normale.

(1) Je rappelle que dans cette scansion les barres indiquent la division en pieds.

(2) V. Abbott, *l. c.*, § 454, 458, 495 ; Mayor, *l. c.* (2e éd.), p. 41, 42, 76, 200 ; Beljame, *l. c.*, p. 40.

(3) V. § 206.

CHAPITRE VIII

L'HOMOPHONIE

A. — FORMES DE L'HOMOPHONIE.

§ 263. L'homophonie sert à marquer le rythme des vers et à les réunir en strophes. Elle consiste, comme on le sait, en une ressemblance de son entre deux syllabes fortes ou davantage. L'homophonie comprend plusieurs espèces : l'allitération, la consonance, l'assonance et la rime.

1° Il y a allitération quand plusieurs syllabes fortes commencent par une même consonne :

> *S*oon he *s*oothed his *s*oul to pleasures.
>
> DRYDEN.

> I *sl*ip, I *sl*ide, I *gl*oom, I *gl*ance.
>
> TENNYSON.

Rem. I. — Dans les versifications germaniques anciennes, il y avait aussi allitération quand plusieurs syllabes fortes commençaient par une voyelle, parce que la voyelle était précédée de l'occlusive glottale (1). Comme ce n'est plus le cas en anglais, ce genre d'allitération y est impossible.

2° Il y a consonance quand la voyelle de plusieurs fortes est suivie d'une même consonne :

> There was a little ma*n*
> And he had a little gu*n*.
>
> *Nursery Rhyme.*

Rem. II. — Dans la plupart des versifications qui l'emploient régulièrement, la consonance comporte la ressemblance des terminaisons à partir

(1) L'occlusive glottale s'emploie encore en allemand avant les syllables accentuées : *der Arm* [*dər 'arm*]. L'allitération était meilleure quand les voyelles étaient différentes : [illegible] ok er fegra, at sinn [[illegible] *hǫfuðstafsins ok stuðlanna*] hljóðstafr se hverr þeirra » (*Háttatal*, c. [illegible]).

de cette consonne. Il en est ainsi dans la poésie populaire italienne, par exemple dans la *ritournelle* :

> Beato chi ti stringe e chi t'abbra*ccia*,
> Chi te la bacierà quella bocc*uccia*.

3° Il y a assonance quand plusieurs fortes ont la même voyelle :

> Let them al*o*ne :
> They'll soon come h*o*me.
> *Nursery Ryhme* (*Little Bo-peep*).

Rem. III. — Dans la plupart des versifications qui l'emploient régulièrement, l'assonance comporte la ressemblance de toutes les voyelles à partir de la forte inclusivement. C'est la règle dans les *romances* espagnoles :

> Non me culpedes si he f*e*ch*o*
> . . . .
> Magüer que siendo pequ*e*ñ*o* (1).
> *Romancero del Cid*, I, i, 1 et 4.

Rem. IV. — On sait que l'assonance finale a précédé la rime finale dans notre poésie. Elle a reparu chez les symbolistes, décadents et autres poètes contemporains :

> Pour faire frémir l'herbe *hau*t*e*
> . . . .
> Et les doux s*au*les. (2)
> HENRI DE RÉGNIER, *Odelette*.

Elle n'a jamais disparu de notre poésie populaire :

> Dans l'bataillon d'Afr*i*qu*e*
> . . . .
> On y marche trop v*i*t*e*.

4° Il y a rime quand plusieurs mots ou groupes de mots présentent

(1) V. l'imitation assez gauche de Th. Gautier dans *Allitération* (*Poésies*, II, p. 279), et l'imitation exacte de George Eliot dans certaines parties de *The Spanish Gipsy*, p. ex. :

> Lithe as panther forest r*o*am*i*ng
> . . . .
> On a stream of ether fl*o*at*i*ng
> (*Juan's Song*).

(2) L'assonance est souvent imparfaite : pens*ée*s : m*ê*mes (*Ib.*). On en trouve qui ne reposent que sur la nasalisation de voyelles différentes : loint*ain* : v*ent* (*Ib.*). Si ces vagues homophonies peuvent suffire à la fin du vers, où la rime est regardée comme obligatoire, le métricien a bien le droit de les noter quand elles se rencontrent dans le corps du vers. Cp. Combarieu, *Les rapports de la Musique et de la Poésie*, p. 196.

les mêmes sons à partir de la voyelle de la dernière forte inclusivement :

The way was long, the wind was c*old* ;
The minstrel was infirm and *old.*

W. Scott.

Pansies, lilies, kingcups, d*aisies,*
Let them live upon their pr*aises.*

Wordsworth.

Touch her not sc*ornfully* ;
Think of her m*ournfully.*

Th. Hood.

La rime combine la consonance avec l'assonance quand la voyelle forte est suivie d'une ou de plusieurs consonnes. Sinon, elle se réduit à une simple assonance :

The sun has left the l*ea*,

. . . .

The breeze is on the s*ea*.

W. Scott, *A Serenade.*

REMARQUES GÉNÉRALES.

§ 264. — I. — Toutes ces formes d'homophonie se rencontrent dans la poésie anglaise, à l'intérieur du vers ou à la fin. Seule, pourtant, la rime s'y emploie régulièrement depuis des siècles ; elle était même obligatoire avant que Surrey eût emprunté aux Italiens leur *verso sciolto*, le *blank verse* (1). Je vais donc m'occuper surtout de la rime. Mais la plupart des observations que je ferai s'appliquent aussi aux autres homophonies ; on peut d'ailleurs regarder celles-ci comme des rimes partielles, par opposition à la rime proprement dite ou rime complète.

II. — Dans les définitions du paragraphe précédent, il ne faut pas confondre syllabe forte avec syllabe accentuée. Dans les cadences dipodiques de la forme F f *F* ou F *F*, il suffit que la rime porte sur la dernière forte :

a. Syllabe accentuée : syllabe inaccentuée (2).

Kyng:niþing (*King Horn,* 195) ; *þar:Aylmar* (*ib.*, 505) ; *þurston:on* (*Ib.*, 819).

b. Syllabe inaccentuée : syllabe inaccentuée.

Dubbing:derling (*ib.*, 487) ; *hali:þi* (*Layamon,* 151, 18) ; *stunde:ilke* (*Ib.*, 163, 23).

(1) Sur l'histoire de la rime, v. *Deuxième partie,* Livre III, Ch. VII.
(2) On met deux points entre deux mots pour indiquer qu'ils riment ensemble.

III. — Il ne faut pas confondre avec ces rimes, de tout point régulières, celle qui porte sur une inaccentuée transformée en forte par inversion de l'accent : smellyng:flickeryng (Chaucer, *Kn. T.*, 1103-4) ; comynge : cryinge (*ib.*, 47, 48) (1).

IV. — Dans les formules, on peut indiquer l'homophonie en mettant l'initiale de son nom avant ou après le symbole de la forte. Allitération : aF (*soon:soul*). Consonance : Fc (*man:gun*). Assonance : Fa (*alone:home*). Rime Fr (*cold:old*). Pour signaler une irrégularité, une imperfection, on soulignera cette initiale : bliss:his, F*r* : F*r* (Keats, p. 144, *Lamia*).

B. — EXACTITUDE DE LA RIME.

§ 265. Il va de soi que la rime s'adresse à l'oreille et non à l'œil (2). Les rimes suivantes ne laissent donc rien à désirer :

The lightning of the noontide ocean
. . . .
Arises from its measured motion.
SHELLEY, *Stanzas written in dejection...*

Around its unexpanded buds ;
. . . .
The winds, the birds, the ocean floods.
Ib.

They might lament — for I am one
. . . .
Unlike this day, which when the sun.
Ib.

Through his forgotten hands ; then would they sigh
And think of yellow leaves, of owlets' cry.
KEATS, p. 8, *Endymion.*

Cp. : come:dumb, stirs:furze, young:tongue, amaze:ways, priest: in-

(1) Cp. § 84, *Rem.* fin.

(2) Nos poètes, ceux au moins qui suivent *les règles*, croient rimer pour l'œil aussi bien que pour l'oreille, alors qu'ils riment en réalité, par une tradition ininterrompue, en se conformant à une prononciation morte vers la fin du XVIe siècle ou le commencement du XVIIe. Pour rimer correctement en français, il ne suffit pas que les terminaisons se prononcent de même, il faut encore qu'elles finissent dans l'écriture, soit par une voyelle, soit par une même consonne, soit par *s*, *z* ou *x*, par *c*, *k*, *q* ou *g*, par *t* ou *d*, par *p* ou *b*, par *m* ou *n*. En vieux et en moyen français, les consonnes finales se prononçaient avant un silence et, comme aujourd'hui encore, avant une voyelle, mais non avant une consonne. *Flanc* ['*flãŋk*, '*flã:k*] rimait avec *sang* ['*sãŋk*, '*sã:k*] (cp. sang impur) ; il ne rimait pas, au contraire, avec *soufflant* [*su'flãnt*, *su'flã:t*]. Mais *flancs* ['*flãns*, '*flã:s*] et *soufflants* ['*suflãns*, '*suflã:s*] (cp. l'orthographe *soufflans*) rimaient parfaitement. Par suite, nos poètes feront encore rimer *flancs* et *soufflants* ou *flanc* et *sang*, non *flanc* et *soufflant*, bien que les syllabes finales se ressemblent bien mieux dans *flanc* et *soufflant* que dans *flanc* et *sang*, non seulement pour l'oreille, mais encore pour l'œil. Ce n'est donc pas pour l'œil qu'ils riment, mais pour l'oreille — l'oreille de Ronsard ou de Malherbe.

creased, world:unfurled, air:rare, pours:doors, eyes:sighs, subtle:shuttle, youth:ruth, too:true, athwart:outraught (1), through:flew, brier:fire, worth:dearth, word:heard, throw:though, ears:spheres, Dian's:scions, powers:hours, once:dunce, air:there, form:warm, rude:mood, moon:tune, wand:conn'd, abroad:awed, said:head, water:daughter, draughts:shafts, bloom:tomb, Circe:mercy, weight:abate, break:sake, touch:much, canoe: through, Cytherea:ear (1), laughing:quaffing, henceforth:wrath (1), though:go, choir:brier, aisles:smiles. KEATS, *Endymion.*

§ 266. Pour juger les rimes d'un poète, il faut naturellement se reporter à la prononciation de son temps, qu'elles nous aident d'autre part à reconstituer.

a. Chez Chaucer les rimes suivantes sont exactes (2) : toun [*'tu:n*] : champioun [*tʃaŭmpi'u:n*] (3), can [*'kan*] : alderman [*'aldërman*] (4), del [*dɛ:l*] : naturel [*natʊ'rɛ:l*] (5), maladye [*mala'di:ë*] : drye [*'dri:ë*] (6), sendal [*sɛn'da:l*] : al [*'al*] (7), companye [*kumpa'ni:ë*] : lye [*'li:ë*] (8), conqueror [*kɔŋkë'ru:r*] : flour [*'flu:r*] (9), general [*dʒenë'ra:l*] : al [*'al*] (10), shal [*'ʃal*] : wal [*'wal*] (11), anoon [*a'no:n*] : agoon [*a'go:n*] (12), fond [*'fɔ:nd*] : lond [*'lɔ:nd*] (13), freend [*'fre:nd*] : feend [*fe:nd*] (14), Chaunteclere [*tʃaŭntë'klɛ:r*] : powere [*pu:'e:r*] (15), cite [*si'te:*] : trete [*trɛ:'te:*] (16), mede [*'mɛ:dë*] : reede [*'rɛ:dë*] (17), servysable [*sɛrvi'za:blë*] : table [*'ta:blë*] (18), breste [*'bre(:)stë*] : leste [*'le(:)stë*] (19), pitous [*pi'tu:s*] : mous [*mu:s*] (20), was [*'was*] : glas

(1) Ces rimes ont pu passer jadis pour des cockneyismes. Aujourd'hui elles correspondent à la prononciation correcte, aussi bien que *thorns* : *fawns, thoughts* : *sorts, Thalia* : *higher,* dont s'indigne Witcomb (*l. c.*, p. 75). V. § 45, Rem. 4. Mme Browning, qu'on ne saurait accuser de vulgarité, emploie des rimes analogues :

> Now grant my ship that some smooth haven win her ;
> I follow Statius first and then Corinna. *Anelida.*

(2) Au sujet de mes transcriptions, je rappelle que dans certains mots, tels que brest = breast, la prononciation hésitait entre *e* fermé et *e* ouvert, entre *e* long et *e* bref. C'est là peut-être ce qui explique certaines de ces rimes.

(3) *Prol.* 239-40, = town [*'taŭn*] : champion [*'tʃæmpiən*].
(4) » 371-2, = can [*'kæn*] : alderman [*'ɔ(:)ldəmən*]
(5) » 415-6, = deal [*'dijl*] : natural [*'nætʃərəl*]
(6) » 419-20, = malady [*'mælədɪ*] : dry [*draĭ*].
(7) » 439-40, = sendal [*'sendəl*] : all [*'ɔ:l*].
(8) » 766-5, = company [*'kʌmpənɪ*] : lie [*'laĭ*].
(9) *Kn. T.* 123-4, = conqueror [*'kɔŋkərə*] : flower [*'flaŭə*].
(10) » 805-6, = general [*'dʒenərəl*] : all [*'ɔ:l*].
(11) *Kn. T.* 1075-6, = shall [*'ʃæl*] : wall [*'wɔ:l*].
(12) *Non. T.* 209-10, = anon [*ə'nɔn*] : gone [*'gɔ:n*].
(13) » 215-16, = (found [*'faŭnd*]) : land [*'lænd*].
(14) » 464-5, = friend [*'frend*] : fiend [*'fijnd*].
(15) » 522-3, = chanticleer [*'tʃa:ntikliə*] : power [*'paŭə*].
(16) *Kn. T.* 429-30, = city [*'sitɪ*] : treaty [*'trijtɪ*].
(17) *Prol.* 89-90, = mead [*'mijd*] : red [*'red*].
(18) » 99-100, = serviceable [*'sə:vɪsəbl*] : table [*'teìbl*].
(19) » 131-2, = breast [*'brest*] : (dust [*'dʌst*]).
(20) » 143-4, = piteous [*'pitɪəs*] : mouse [*'maŭs*].

[*'glas*] (1), cost [*'kɔst*] : post [*'pɔst*] (2), arise [*a'ri:zë*] : servyse [*sɛr'vi:zë*] (3), vertuous [*vɛrty'u:s*] : house [*'hu:s*] (4), he [*'he:*] : charite [*tʃari'te:*] (5), heres [*'hɛ:rëz*] : eeres [*'ɛ:rëz*] (6) blood [*'blo:d*] : wood [*'wo:d*] (7), philosophie [*filozo'fi:e*] : crye [*'kri:ë* (8), dethe [*'dɛ:þ*] : hethe [*'hɛ:þ*] (9) dede [*'dɛ:dë*] : drede [*'drɛ:dë*] (10), hoot [*'hɔ:t*] : goot [*'gɔ:t*] (11) grete [*'grɛ:të*] : wete [*'wɛ:të*] (12), creature [*kre:a'ty:rë*] : dure [*'dy:rë*] (13), here [*'he:rë*] : bere [*'bɛ:rë*] (14), condicioun [*kɔndisi'u:n*] : renoun [*re'nu:n*] (15), neer [*'nɛ:r*] : squyer [*sky'je:r*] (16), prisoner [*prizo'ne:r*] : yeer [*'jɛ:r*] (17), *batayle* [*ba'taïlë*] : fayle [*'faïlë*] (18), Theseus [*þe:ze'u:s*] : desirous [*dezi:'ru:s*] (19), wel [*'wɛ:l*] : steel [*'ste:l*] (20), prayere [*praï'e:rë*] : deere [*'dɛ:rë*] (21), ymages [*i'ma:dʒëz*] : wages [*'wa:dʒëz*] (22), suverayn [*suvë'raïn*] : slayn [*'slaïn*] (23).

b. Lorsqu'ils ont été écrits, ces deux vers rimaient parfaitement :

> Night hath better sweets to prove ;
> Venus now wakes and wakens Love.
>
> MILTON, *Comus*.

En effet, l'*o* se prononçait alors de la même manière dans *prove* et dans *Love*, c'est-à-dire comme un [*u*] plus ou moins désarrondi [ʌ] (24).

c. Pendant la première moitié du XVIIIe siècle, et même plus tard encore, *oi*, *oy* se prononçait dans beaucoup de mots comme l'*i* long [əĭ] : *boil*

(1) » 151-2, = was [*'wɔz, wəz*] : glass [*'gla:s*].
(2) » 213-14, = cost [*'kɔ:st*] : post [*'poĭst*].
(3) » 249-50, = arise [*ə'raĭz*] : service [*'sə:vɪs*].
(4) » 251-2, = virtuous [*'və:tjuəs*] : house [*'haĭs*].
(5) » 531-2, = he [*'hij, hɪj*] : charity [*'tʃærɪtɪ*].
(6) » 555-6, = hairs [*'hɛəz*] : ears [*'iəz*].
(7) » 635-6, = blood [*'blʌd*] : wood [*'wud*].
(8) » 645-6, = philosophy [*fi'lɔsəfɪ*] : cry [*'kraĭ*].
(9) » 605-6, = death [*'deþ*] : heath [*'hijþ*].
(10) » 659-60, = deed [*'dijd*] : dread [*'dred*].
(11) » 687-8, = hot [*'hɔt*] : goat [*'goĭt*].
(12) *Kn. T.* 421-2, = great [*'greĭt*] : wet [*'wet*].
(13) » 501-2, = creature [*'krijtjə*] : (en)dure [*'djuə*].
(14) » 563-4, = here [*'hiə*] : bear [*'bɛə*].
(15) » 573-4, = condition [*kən'diʃən*] : renown [*rɪ'naĭn*].
(16) » 581-2, = near [*'niə*] : (e)squire [*ɪ'skwaĭə*].
(17) » 599-600, = prisoner [*'prizənə*] : year [*'jiə*].
(18) » 751-2, = battle [*'bætl*] : fail [*'feĭl*].
(19) » 815-6, = Theseus [*'þijsɪəs, 'þijsjuəs*] : desirous [*dɪ'zaĭrəs*].
(20) » 1299-300, = well [*'wel*] : steel [*'stijl*].
(21) » 1401-2, = prayer [*'prɛə, preɪə*] : dear [*'diə*].
(22) » 1041-2, = images [*'imɪdʒɪz*] : wages [*'weɪdʒɪz*].
(23) *Non. T.* 526-7, = sovereign [*'sɔvərɪn*] : slain [*'sleɪn*].

(24) D'après sa *Logonomia Anglica* (Oxford, 1619, 2e éd., 1621), Alexander Gill prononçait [*luv*] ou plutôt déjà [*lʌv*]. Owen Price, dans son *English Orthographie* (Oxford 1668) indique la prononciation [*prʌv*], qui dérive de [*pruv*].

comme *bile, toil* comme *tile,* etc (1). Aussi la rime était-elle très correcte dans ces vers de Pope :

> And praise the easy vigour of a line
> Where Denham's strength and Waller's sweetness join.
> *An Essay on Criticism,* II, 160-1 (2).

§ 267. Il serait aisé de multiplier les exemples. Les précédents nous suffiront pour constater l'influence de la tradition (cp. § 59, 85, 166). En effet les rimes de cette forme se sont transmises de génération en génération jusqu'à nos jours, tandis que les changements progressifs de la prononciation les rendaient de plus en plus inexactes. Elles servent aussi de modèle ou de prétexte à des inexactitudes analogues. D'ailleurs les ressemblances orthographiques les conservent et en suggèrent d'autres : on rime pour l'œil. C'est ainsi que nous rencontrons chez les poètes de notre temps un très grand nombre de rimes imparfaites, surtout chez Keats et chez Shelley (3).

1° La rime porte sur une syllabe inaccentuée (cp. § 264, III) :

> Young companies nimbly began dancing
> To the swift treble pipe, and humming string.
> Keats, p. 13, *Endymion.*

Comme je l'ai fait remarquer au § 85, il y a sans doute là un déplacement rythmique de l'accent. Dans le premier des vers suivants, il est peut-être malaisé d'admettre un déplacement semblable :

> They gazed upon Endymion. Enchantment
> Grew drunken, and would have its head and bent.
> *Ib.,* p. 93.

Il est pourtant probable que nous devons lire [*en'dimĭon ˌentʃa:nt'ment*], au lieu de [*en'dimıon en'tʃa:ntment*].

Il peut y avoir rime entre les syllabes mi-fortes qui terminent les pieds trissyllabiques de la forme Ff*f* (v. § 202, *a*) :

> Come away, come away,
> Come in your war array.
> W. Scott, *Gathering song of Donald the Black.*

(1) Cette prononciation subsiste encore dans les parlers vulgaires ou provinciaux (v. Dickens). Elle a disparu sous l'influence de l'orthographe. Par analogie avec *to boil,* le substantif ['*bɔĭl*] v. angl. *byle* (cp. allem. *Beule*), qui devrait s'écrire et se prononcer *bile* ['*baĭl*], s'est transformé en *boil.*

(2) Cp. *Ib.,* II, 146-7 ; III, 3-4, 110-1, 128-9.

(3) Il y a pourtant une grande différence à ce point de vue entre les deux poètes : chez Shelley, la rime est en général affaiblie, évanescente ; chez Keats elle est d'ordinaire marquée, forte, sonore. Quand celui-ci rime mal, ou bien c'est une maladresse, une imitation gauche, ou bien la recherche d'un effet particulier. Chez celui-là, la rime imparfaite est conforme au principe adopté, sans doute inconsciemment, par répugnance de délicat pour les sonorités éclatantes.

Honour the charge they made !
Honour the Light Brigade.
TENNYSON, *The Charge of the L. Br.*

Mais c'est là une licence que ne se permet pas Th. Hood dans son *Bridge of Sighs*. Aussi est-ce une nouvelle raison pour se demander si le rythme des vers de Scott et de Tennyson n'est pas bien plutôt : FffFfF. En les comparant à *Honour the*, on voit que *charge they made* et *Light Brigade* remplissent facilement un pied et demi, tandis qu'ils se compriment avec peine en un seul.

REMARQUE. La rime porte sur deux syllabes inaccentuées (Cp. § 264, II). Comme les syllabes restent faibles, c'est là une véritable faute, qui ne se rencontre guère que chez Wyatt, par exemple *other : higher*, *claweth:crepeth*.

2° La consonance de la rime est imparfaite :

There as he stood, he heard a mournful voice,
Such as once heard, in gentle heart, destroys
All pain but pity.
KEATS, p. 136, *Lamia*.

Cp. : is:bliss, youth:soothe (*ib.*, p. 144) ; his:miss (*ib.*, p. 145) ; Muse: Morpheus (id., p. 20, *Endymion*) ; pulse:culls (*ib.*, p. 127 (1).

3° L'assonance de la rime est imparfaite (cp. § 266). Il y en a de nombreux exemples chez Keats. En voici quelques-uns (2).

Company:glee (p. 7) ; peacefulness:dress (p. 10) ; immensity:sea (p. 11) ; top:envelope (p, 13) ; exhalations:cons (p. 14) ; these:offices (p. 14) ; man: Arabian (p. 16) ; intoxication:upon, mysterious:thus (p. 19) ; anon:region (p. 23) ; palaces:tease (p. 26) ; foot:bruit, influence:sense (p. 28) ; witnesseth: death (p. 29) ; be:heavily (p. 31) ; anon:tone, secreter:stir (p. 33) ; cadences:breeze (p. 37) ; wanderer:burr, good:food (p. 39) ; melancholy: wholly (p. 42) ; innumerable:tell (p. 44) ; indolence:sense, passion:gone (p. 46) ; aver:vintager (p. 49) ; secretest:blest (p. 53) ; hereupon:tone (p. 64) ; pilgrimage:assuage (p. 67) ; openest:oppress'd (p. 77) ; possible: dispel (p. 78) ; delicate:elate (p, 79) ; Stygian:wan, burial:fall (p. 84) ; emerald:call'd, host:lost (p. 94) ; fell:delectable (p. 97) ; chariot:not (p. 99) ; run:Endymion (p. 116) ; shall:imperial, befal:perpetual (p. 129) ; countenance:perchance (p. 133).

(1) C'est seulement dans la poésie populaire, comme chez nous, que la rime présente des consonnes absolument différentes et se réduit ainsi à une assonance irrégulière. Les *rhétoriqueurs* du XV et du XVIe siècles l'appelaient en pareil cas « rime en goret » (Henry de Croy, *L'art et science de rhetorique*, 1493), « rithme de goret ou de boute chouque, laquelle n'est approuvée que entre ruraulx et ignorans qui en font les dictz pour aller à la moutarde » (Pierre Fabri, *Le grand et vray art de pleine Rhetorique*, 1521). — Cp. § 263, 3° et notes.

(2) Sauf indication contraire, ils sont tirés d'*Endymion*.

Vile:toil (p. 39); awhile:foil (p. 57); smile:toil (p. 75).

La rime se réduit parfois à une simple consonance :

Full:cull (p. 7); strawberries:butterflies (p. 11); beautiful:cull (p. 13); wood:flood (p. 20); entice:precipice, words:swords (p. 25); maidenhood: blood (p. 26); worth:forth (p. 28); meditation:fashion (p. 34); stood: flood (p. 41); moved:loved (p. 53); love:move (p. 62); wonder:ponder (p. 63); warm:charm (p. 65); beautiful:lull (p. 73); umbrageous:house (p. 82); hand:wand, gone:oblivion, on:won (p. 89); long:tongue, heaven: given (p. 97); scarce:pierce (p. 119); dull:full (p. 133) (1); — wont:haunt (p. 135); sung:long (p. 143); one:tune (p. 144); rose:lose, on:span (p. 145); curious:house (p. 146); one:known (p. 151); servitors:doors, on:one (p. 152); feast:drest (p. 153) (2); — fan:wan (p. 168) (3); — heard: endear'd, on:tone (p. 299); priest:drest, morn:return (p. 230) (4); — form: worm (p. 194) (5); — asp:wasp (p. 300) (6).

L'imperfection de l'assonance frappe moins quand elle porte seulement sur la syllabe faible d'une rime féminine : Centaur:unrelentor (p. 121).

3° L'assonance et la consonance sont imparfaites : was:pass (p. 28 et 37); Muse:Morpheus (p. 20).

4° La rime n'existe que pour l'œil (cp. § 266) : sky:solemnity (p. 10); luxury:espy (p. 30); angular:star (p. 42); particular:far (p. 82); inheritor: before (p. 98).

5° La rime n'existe ni pour l'oreille ni pour l'œil (cp, § 266) : die: Thessaly, soberly:eye (p. 6); high:humanity (p. 28); edifice:lies (p. 91); I:sanctity (p. 105) (1); — mysteries:mice (p. 238) (5).

Ces irrégularités s'expliquent en général par l'influence de la tradition et d'une double analogie : on arrive à *eye:soberly* par *eye:espy* (rime exacte) et *espy:soberly* (rime pour l'œil) — à *woe:now*, par *woe:low* (rime exacte) et *low:now* (rime pour l'œil) — à *warm:worm*, par *warm:form* (rime exacte) et *form:worm* (rime pour l'œil); à *dress'd:feast*, par *dress'd: breast* (rime exacte) et *breast:feast* (rime pour l'œil) — etc.

C. — DEGRÉS DE LA RIME.

§ 268. D'après sa définition, la rime combine la consonance avec l'assonance. Nos poètes aiment à y ajouter l'allitération, pour compléter l'homophonie : la voyelle des deux syllabes fortes est souvent précédée chez eux d'une même consonne, qu'on appelle consonne d'appui. On a ainsi une rime appuyée ou rime pleine :

(1) *Endymion.*
(2) *Lamia*
(3) *Isabella.*
(4) *Grecian Urn.*
(5) *St Agnes.*
(6) *Cap and Bells.*

Les Djinns funèbres,
Fils du trépas,
Dans les ténèbres
Pressent leurs pas (1).

VICTOR HUGO, *Les Djinns*.

A côté des rimes simples nous employons aussi des rimes doubles, c'est-à-dire commençant à la voyelle de la syllabe qui précède la dernière forte : horizon:prison, partir:martyr, damasquine:basquine (V. Hugo, *Orientales*) (2).

Il y a des exemples assez nombreux de rime double appuyée : gitana:tanna (Th. Gautier, *Emaux et Camées, Carmen*) ; frayée:effrayée:rayée (V. Hugo, *Orientales*).

La versification anglaise proscrit la rime double et la rime appuyée. On doit donc regarder celle-ci comme une faute dans les exemples suivants :

On the level quivering line
Of the waters crystalline.

SHELLEY, *Euganean Hills*.

Exemples tirés de Keats : root:fruit (p. 63), prison:risen (p. 10[illegible]), forester:stir (p. 127), slope:antelope (p. 127), etc. — Dans le *Hymn Book*, on trouve : one ['*wʌn*] : won (H. 215).

La rime se réduit donc forcément à une simple assonance quand la voyelle de la dernière forte n'est pas suivie d'une consonne dans la prononciation :

With little here to do or see
Of things that in the great world be,
Sweet Daisy! oft I talk to thee.

WODSWORTH, *To the Daisy*.

§ 269. La rime est composée lorsqu'elle comprend deux rimes successives, mais distinctes, c'est-à-dire lorsqu'elle porte sur deux syllabes fortes, sur deux pieds : minutes gone : linnets on (Clare).

La rime composée se rencontre parfois quand la dernière syllabe forte est peu accentuée : nourisheth:flourisheth (Shakespeare, *Tam. of the Shrew*, II, i, 341-2) ; division:vision (*Id.*, *Mids. N.' Dr.*, III, ii, 370-1). Elle s'impose presque dans la terminaison tintante faible ou terminaison

(1) Pour nos vieux rhétoriqueurs, la rime sans consonne d'appui est une *rime rurale* (V. Henry de Croy, *l. c.*). — Comme l'accent tombe en français sur les terminaisons, qui sont relativement peu nombreuses, surtout dans les verbes, certaines rimes reviennent si fréquemment dans notre langue, celles en *-er*, *-é*, *-on*, etc., que sans consonne d'appui elles sont à peine sensibles.

(2) C'est la rime double, parfois aussi la rime simple appuyée, que les rhétoriqueurs appelaient rime léonine (v. Henry de Croy et Pierre Fabri, *l. c.*). Henri de Croy donne comme exemple : Denis, fenix. — Rime léonine a encore un autre sens (v. § 27[illegible]). [illegible]

tintante proprement dite. Elle prend alors le nom de rime tintante. Il ne faut pas la confondre avec la rime féminine, bien qu'elle ne s'en distingue pas à première vue :

Goosey, goosey, gander,
Where do you wander ?
Nursery Rhyme.

Bien que Browning ne la compte que pour un pied, c'est probablement une rime tintante forte qu'il faut voir dans ces vers :

Starting up at the trump of doom's tone
Had walked this way from his painted tombstone.
The Pied Piper of Hamelin.

Il est vrai qu'il associe des rimes de cette espèce à des rimes féminines :

An hour they sat in council
. . . .
For a guilder I'd my ermine gown sell.
Ib.

Doit-on prononcer *coun-* et *gown* de manière à remplir un pied ?

D. — GENRE DE LA RIME.

§ 270. La rime présente en anglais trois genres :
1° La rime est masculine quand elle porte sur une terminaison masculine (F):

(*a*) His mother was a learned lady, famed
. . . .
In every Christian language ever named.
BYRON, *Don Juan,* I, X.

(*b*) They may crush, but they shall not contemn —
. . . .
'Tis of thee that I think — not of them.
Id, Stanzas to Augusta.

(*c*) Bards of Passion and of Mirth,
Ye have left your souls on Earth!
KEATS, *Ode on the Poets.*

(*d*) Weary of breath
. . . .
Gone to her death ?
TH. HOOD, *The Bridge of Sighs.*

2° La rime est féminine quand elle porte sur une terminaison féminine (Ff):

(*a*) In Seville was he born, a pleasant city,
. . . .
Who has not seen it will be much to pity.
BYRON, *Don Juan,* I, VIII.

But I must leave the proofs to those who 've seen 'em,

. . . .

And all may think which way their judgments lean 'em.

Id., I, XIV.

(*b*) In the desert a fountain is springing,

. . . .

And a bird in the solitude singing.

Id., *Stanzas to Augusta.*

Yet I blame not the world nor despise it,

. . . .

If my soul was not fitted to prize it.

Ib.

(*c*) Where your other souls are joying,
Never slumber 'd, never cloying.

KEATS, *Ode on the Poets.*

And the souls ye left behind you
Teach me, here, the way to find you.

Ib.

(*d*) Who was her mother?

. . . .

Had she a brother?

TH. HOOD, *The Bridge of Sighs.*

3° La rime est glissante quand elle porte sur une terminaison glissante (Fff) (1) :

(*a*) Her plan she deem'd both innocent and feasible,

. . . .

Not scandal's fangs could fix on much that's seizable (2).

BYRON, *Don Juan*, I, LXXXIII.

(*d*) Touch her not scornfully;
Think of her mournfully.

TH. HOOD, *The Bridge of Sighs.*

Not of the stains of her —
All that remains of her.

Ib.

(1) C'est Sidney qui en a parlé le premier, en lui donnant son nom italien (*sdrucciola* « glissante »), dans son *Apologie for Poetrie* (éd. Arber, p. 71).

(2) Dans bien des cas, la rime est plutôt composée que glissante, et le vers a réellement un pied de plus :

Her wit (she sometimes tried at wit), was Attic all,

. . . .

In short, in all things she was fairly what I call
A prodigy —

Ib., I, XII.

Love, by harsh evidence,
Thrown from its eminence (1);
Even God's providence (2).

Ib.

Roll the strong stream of it
Up, till the scream of it
Wake from the dream of it
Children that sleep.

SWINBURNE, *Winter in Northumberland*, XIV.

E. — ALLITÉRATION.

§ 271. Dans l'ancienne poésie allitérative des peuples germaniques, l'allitération servait à marquer l'unité du vers, dont elle rattachait entre eux les deux hémistiches, tandis que les poètes anglo-saxons aimaient à les séparer par le sens (allitération disjointe). V. § 225 (3).

Dans la poésie moderne de l'Angleterre, l'allitération ne sert plus qu'à mettre en relief certaines syllabes fortes et à les rattacher par une métaphore vocale (4). Cependant, comme elle n'a généralement lieu qu'entre les fortes d'un même vers, on peut dire qu'elle marque en pareil cas l'unité de ce dernier :

Does meet a *cr*uel and *cr*afty *cr*ocodile.

SPENSER.

This precious *s*tone *s*et in the *s*ilver *s*ea.

SHAKESPEARE, *Richard*, II, II, I, 46.

And *l*ash'd so *l*ong, like tops are *l*ash'd asleep.

POPE, *An Essay on Criticism*, III, 42.

Like a *g*low-worm *g*olden
In a *d*ell of *d*ew.

SHELLEY, *To a Skylark*.

I *sl*ip, I *sl*ide, I *gl*oom, I *gl*ance.

TENNYSON, *The Brook*.

The river *W*eser, deep and *w*ide,
*W*ashes its *w*alls on the *s*outhern *s*ide.
A pleasanter *sp*ot I never *sp*ied.

BROWNING, *The Pied Piper of Hamelin*.

Allitération croisée :

I *c*ome from *h*aunts of *c*oot and *h*ern.

TENNYSON, *The Brook*.

(1) Assonance glissante.
(2) Consonance glissante.
(3) Sur l'allitération et son histoire, v. *Deuxième Partie*.
(4) V. § 151.

L'allitération abonde chez quelques poètes, tels que Spenser et Swinburne. Shakespeare et Sidney en ont raillé l'abus (1).

L'allitération ne devient très sensible que si l'on répète trois fois la même consonne. C'est ce que font d'ordinaire les poètes anglais. Comme c'était l'usage dans le vers anglo-saxon, ils aiment encore à grouper les deux premiers mots allitérants dans le premier hémistiche ; le ton ainsi donné, l'allitération revient le rappeler encore une fois, souvent à la fin du vers, comme une espèce de tonique :

> Which live as long as fools are pleased to laugh.
> Pope, *l. c*, II, 251.

> From courts to camps, to cottages it strays (2).
> Goldsmith, *The Traveller*, 261.

F. — VALEUR EXPRESSIVE DE L'HOMOPHONIE.

§ 272. J'ai montré, en effet, qu'il faut voir en principe dans l'homophonie une véritable métaphore vocale (3). Comme je viens de le faire pour une de ses formes, on peut la comparer à la tonique musicale ou plutôt à un accord qui reviendrait avec une sorte de rythme pour donner le ton du passage. Pour bien produire son effet, il faut qu'elle soit à la fois sonore et expressive. A ce point de vue, il est bon qu'elle surprenne, c'est-à-dire qu'elle ne soit ni banale ni attendue, qu'elle ne nous rappelle pas d'autres vers — où nous l'avons déjà rencontrée — et jette ainsi le trouble dans nos représentations. Elle doit être significative : il faut que le mot, par le sens et par le son, domine dans le vers et fasse image ou éveille une émotion. Le sens du vers de Swinburne que j'ai cité au paragraphe précédent (note 2),

> The swallows of dreams through its dim fields dart,

(1) *Love's Labour's Lost,* IV, ii, 56. ; *Astrophel and Stella,* Sonn. XV. — Cela n'a pas empêché Shakespeare de la prodiguer quelquefois :

> Full fathom five thy father lies.
> *Tempest*, I, ii, 396.

Ce vers contient quatre syllabes allitérantes (l'anacruse mi-forte peut compter) et deux syllabes assonantes (five:lies). Il est bon de noter que *The Tempest* est l'avant-dernière pièce écrite par Shakespeare (1610).

(2) Nos poètes préfèrent procéder par gradation croissante :

> Il n'avait pas d'enfer dans le feu de sa forge.
> V. Hugo, *Booz*.

> La ville s'endormait au pied du mont brumeux
> Leconte de Lisle, *Les Hurleurs*.

Cette forme se rencontre aussi en anglais, naturellement :

> The swallows of dreams through its dim fields dart.
> Swinburne, *A Ballad of Dreamland*.

(3) V. § 160 et suiv.

est contenu tout entier dans les syllabes allitérantes : *dreams* (through) *dim*(ness) *dart*. Dans celui-ci, de Tennyson,

I slip, I slide, I gloom, I glance,

la ressemblance des consonnes et la différence des voyelles se font mutuellement ressortir, exactement comme dans le passage en prose de Bourget que j'ai signalé au § 160, et cette opposition correspond également au sens (1).

Ces remarques s'appliquent tout particulièrement à la rime finale, celle sur laquelle le vers se termine, comme la phrase musicale sur la tonique. Elle ne produit bien son effet que lorsqu'elle est mise en relief par un fort accent, comme en français (2). En anglais, où l'accent final est souvent affaibli, surtout dans les cadences dipodiques (Ff*F*), la rime a moins d'importance. Elle est aussi moins utile : nous en avons besoin pour faire ressortir l'accent fixe du vers, qui détermine la forme du rythme ; en anglais, ce rythme est en général suffisamment indiqué par le dessin rythmique intérieur. Pour toutes ces raisons, les Anglais n'ont aucune peine à se passer de la rime. Ils emploient donc des vers rimés et des vers blancs, ceux-là surtout dans la poésie lyrique, ceux-ci presque uniquement dans le drame et dans l'épopée. S'ils recherchent l'allitération, c'est que leur accentuation initiale et plus énergique que la nôtre leur permet de lui donner une valeur qu'elle atteint moins facilement dans notre langue. Chez nous, d'ailleurs, elle porte moins souvent sur la syllabe significative du mot (3).

G. — RÔLE DE L'HOMOPHONIE AU POINT DE VUE DU RYTHME.

§ 273. Sous toutes ses formes, l'homophonie est mise en relief par le temps marqué, et à son tour elle le fait ressortir. Elle sert aussi à marquer la fin des sections et à les rattacher entre elles. Régulièrement, la rime ne

(1) L'opposition entre timbres clairs et timbres graves se rencontre souvent dans les refrains populaires ou enfantins (v. p. 132), ainsi que dans les locutions toutes faites (*last, not least*), souvent aussi dans les formules réduplicatives de la langue familière : (français) bric-à-brac, mic mac, zigzag, tic tac, clic clac, pif paf, de bric et de broc, flic floc ; (anglais) pitapat, pitter patter, chitchat, knick-knack, tiptop, singsong, pingpong. En anglais, comme le montrent ces exemples, on attribue le timbre le plus clair à la syllabe la plus accentuée, parce qu'elle est d'ordinaire la plus aiguë. — On remarquera d'ailleurs que dans cette langue, où les voyelles inaccentuées sont réduites ou tendent à [ə,ɪ], le rythme accentuel entraine presque toujours un rythme de timbres : le timbre mou et flou des inaccentuées alterne avec le timbre net et ferme des accentuées.

(2) V. § 217. — Cp. Fabri, *l. c.*, p. 10 : « rithme... langaige mesuré par longueur de syllabes en conveniente termination, proporcionalement accentué. »

(3) Dans tous les pays, les charmes ont recours à l'homophonie, qui semble en augmenter la puissance magique. Voici une incantation bien connue : *S*ticks and *st*ones May *b*reak my *b*ones, But *n*ames will *n*ever hurt me (septénaire). V. *IIe Partie*.

devrait paraître qu'à la fin du vers, comme dans notre poésie moderne (1). Mais la versification anglaise, comme la versification française du moyen âge, l'emploie aussi à la coupe. Je l'appelle finale quand elle se présente à la fin de deux vers consécutifs, et intersectionnelle quand elle figure à la fin de deux sections dont l'une au moins est intérieure. Cette distinction ne se fonde que sur la division typographique des poèmes en vers, division souvent arbitraire et peu conforme à l'histoire du mètre employé.

§ 274. A partir du moyen anglais, excepté dans quelques poèmes allitératifs, les poètes ont regardé la rime finale comme indispensable, jusqu'au moment où Surrey, par son imitation de l'*endecasillabo sciolto*, introduisit le vers héroïque sans rime ou *blank verse* (2). On a vu, dans les paragraphes précédents, des exemples nombreux de vers rimés et de vers blancs.

§ 275. La rime intersectionnelle s'emploie sous différentes formes, qui avaient chacune leur nom dans notre ancienne métrique (3).

1° La fin d'une section intérieure rime avec la fin du vers (rime léonine) (4) :

Creeping thro' blossomy rushes and bowers of rose-blowing bushes,
Down by the poplars tall rivulets babble and fall.

TENNYSON, *Leonine Elegiacs.*

The guests are met, the feast is set.

COLERIDGE, *The Ancient Mariner.*

I bring fresh showers for the thirsting flowers.

SHELLEY, *The Cloud.*

The splendour falls on castle walls.

TENNYSON, *The Princess.*

Once upon a midnight dreary, while I pondered, weak and weary.

POE, *The Raven.*

Rem. I. — Allitération léonine :

No tuft on cheek nor beard on chin.

BROWNING, *Pied Piper.*

Assonance léonine :

I can't forget that I'm bereft.

Ib.

Full fathom five thy father lies.

SHAKESPEARE, *The Tempest*, I. ii. 396

(1) Cp. « Note also that rime or concord is not commendably used both in the end and middle of a verse, unless it be in toys and trifling poesies. » Puttenham, *l. c.*, p. 96.

(2) *Certain Bokes of Virgiles Enæis turned into English Meter*, Londres, 1557.

(3) V. Richelet, *La versification françoise*, Paris, 1671.

(4) Ce nom est emprunté à la métrique latine du moyen âge (v. Havet, *Métrique*, § 119 et 146 (cp. p. 231, note 2).

2° La fin d'une section intérieure rime avec la fin du vers précédent (rime entée) (1) :

While I nodded, nearly napping, suddenly there came a tapping,
As of some one gently rapping — rapping at my chamber door.
Poe, *Ib.*

3° Les sections intérieures de deux vers successifs riment entre elles (rime brisée) :

To drive the deer with hound and horn Earl Percy took his way ;
The child may rue, that was unborn, the hunting of that day.
Chevy Chase.

There was a rustling that seemed like a bustling
Of merry crowds justling at pitching and hustling.
Browning, *Ib.*

4° Deux sections intérieures d'un même vers riment entre elles (rime batelée) :

Without more speech, I you beseech that we were soon agone ;
For in my mind, of all mankind, I love but you alone.
The Nut-Brown Maid.

To munch on, crunch on, take your nuncheon (2).
Browning, *Ib.*

Rem. II. — Assonance batelée :

The mole, and toad, and newt, and viper.
Browning, *Ib.*

§ 276. L'homophonie est intérieure quand elle n'apparaît que dans le corps des sections. C'est presque toujours le cas pour l'allitération. L'homophonie intérieure rattache deux sections l'une à l'autre ou bien ne figure que dans une seule ; on peut l'appeler intersectionnelle dans le premier cas et sectionnelle dans le second (3).

(1) Elle s'appelle aussi rime batelée ; mais je propose d'appliquer ce nom à la forme 4°, qui n'en a pas à ma connaissance.

(2) Ce vers combine 1° et 4°, de même que les suivants :

Scintille, fourmille, babille
Le carnaval bariolé.
Th. Gautier, *Emaux et Camées.*

le ciel laiteux et pesant de l'hiver,
Couleur de mer, couleur de chair, couleur de fer.
Thomas Braun, *L'an*, Bruxelles, 1897.

Ici on a même 1°, 2°, 3° et 4°. Cp. encore :

Par le sentier de gravier dont le buis...
Thomas Braun, *ib.*

(3) C'est aux métriciens anglais que j'emprunte le nom de rime sectionnelle ; mais ils l'emploient plutôt pour désigner la rime intersectionnelle ordinaire (§ 275).

1° *a.* Rime intérieure intersectionnelle :

And l*eave in* our town not *even* a trace.

BROWNING, *Ib.*

England, qu*een* of the waves whose gr*een* inviolate girdle enrings thee round.
Mother, f*air* as the morning, wh*ere* is now the place of thy foemen found?
. . . .
None may s*ing* thee : the sea-wind's w*ing* beats down our songs as it hails
[the sea.

SWINBURNE, *The Armada*, vii.

b. Allitération intérieure intersectionnelle :

He *f*ēara sum be*f*oren gengde
*W*isra monna *w*ong scēawian (1).

Bēowulf, 1413-4.

c. Consonance intérieure intersectionnelle :

Coc*king* tails and pric*king* whiskers (2).

BROWNING, *Ib.*

d. Assonance intérieure intersectionnelle :

Our b*u*siness was done at the r*i*ver's br*i*nk.

BROWNING, *Ib.*

2° *a.* Rime sectionnelle :

Tr*ipping* and sk*ipping*, ran merrily after.

Ib.

Ch*illing* and k*illing* my Annabel Lee.

POE, *Annabel Lee*.

Knees and tresses folded to sl*ip* and r*ip*ple.

GEORGE MEREDITH, *Love in the Valley*.

Thou art *older* and c*older* of spirit and blood than I.

SWINBURNE, *Marino Faliero*, III, i.

Cp., en moyen anglais :

For miht is riht, the lond is lawëles,
For niht is liht, the lond is lorëles,
For fiht is fliht, the lond is namëles (3).

WRIGHT, *Political Songs*, p. 253 suiv.

b. Allitération sectionnelle :

Ofer *m*yrcan *m*or (4)...

(1) On pourrait traduire :

With a *f*ew of them be*f*ore he goes,
With *w*ise companions, the *w*ay to explore.

(2) Cp. § 263, *Rem.* II.
(3) La rime sectionnelle était obligatoire dans certains mètres des scaldes. V. IIe Partie.
(4) On the *m*urky *m*oor.

c. Consonance sectionnelle :

I hear*d* a soun*d* as of scra*p*ing tri*p*e.
BROWNING, *Ib.*

To blow the pi*p*e his li*p*s he wrinkled (1).
Ib.

I bu*bble* into eddying bays,
I ba*bble* on the pe*bble*s (2).
TENNYSON, *The Brook.*

To tra*ck* the bu*ck* in thi*ck*et green.
SCOTT, *Hunting Song.*

d. Assonance sectionnelle :

And h**o**rses were b**o**rn with e**a**gles' wings.
BROWNING, *Ib.*

With *i*dle p*i*pe and vesture p*ie*bald (3).
Ib.

His qu*i*et p*i*pe the wh*i*le.
Ib.

Si j'ai pris la plupart de mes exemples dans le poème humoristique de Browning — le plus « intellectuel » des poètes anglais — c'est que personne ne peut y méconnaître ces homophonies de toute sorte, qui y sont et voulues et conscientes. Mais on en trouverait facilement dans la poésie la plus élevée (cp. § 171 et 275). Les scaldes scandinaves les employaient régulièrement, d'après des règles fixes. Par cette régularité fixe, elles faisaient mieux ressortir les formes du rythme, mais elles imposaient des difficultés dont le génie seul pouvait se jouer impunément. Il n'en est pas ainsi quand le poète s'en sert librement, inconsciemment dans bien des cas, au gré de l'inspiration. Le plus grand des poètes dramatiques, Shakespeare, et le plus délicat, le plus éthéré des poètes lyriques, Shelley, n'ont pas dédaigné d'y avoir recours, très souvent même.

Aussi n'ai-je pas à m'excuser d'être entré dans ces détails, qui serviront d'ailleurs à faire comprendre ma brève histoire de la versification anglaise (4). Certains esprits supérieurs regardent l'usage des homophonies dans le vers comme une futilité, un enfantillage, une barbarie (5). Pour eux, la beauté de la poésie ne consiste que dans la force de la pensée. Ils oublient qu'à ce point de vue la *Critique de la raison pure* et l'*Exposition*

(1) La consonance sectionnelle était obligatoire dans certains mètres des scaldes. V. IIe Partie.

(2) Outre l'allitération (*bubble*, *bays*), le premier vers contient aussi la consonance *-bble*.

(3) Le vers contient aussi une assonance léonine.

(4) V. *Deuxième Partie.*

(5) « Ces minuties paraîtront sans doute bien frivoles aux hommes utilitaires, progressifs et pratiques ou simplement spirituels qui pensent, comme Stendhal, que le vers est une forme enfantine, bonne pour les âges primitifs... Mais ce sont ces détails qui rendent les vers bons ou mauvais et font qu'on est ou qu'on n'est pas poète » (Th. Gautier, Notice sur Baudelaire, *Fleurs du Mal*, éd. Calmann Lévy, 1896, p. 46).

du système du monde l'emportent sur notre plus merveilleux poème philosophique, le *de Rerum Natura* : personne ne les a pourtant prises pour de la poésie. La poésie vaut par sa valeur suggestive et émotionnelle : elle ne la doit pas seulement au sens des mots, mais en très grande partie à la musique du langage (1). Elle y emploie toute sorte d'effets délicats et ténus. Le métricien, en y insistant, en les étiquetant, ressemble quelque peu à un entomologiste qui immobilise, froisse et ternit d'un doigt gauche l'aile palpitante, légère et enluminée des papillons. En les analysant par le menu, il leur donne un air puéril et pédant. En est-il autrement des indications qu'accumule un traité de musique sur les accords, leurs espèces, leurs renversements, leurs positions, leurs altérations, leurs préparations, leurs résolutions, leurs retards, leurs notes de passage, etc., etc. ? Seulement, comme elles sont moins faciles à comprendre pour les profanes, elles ont une tournure plus scientifique et elles imposent davantage.

§ 277. L'homophonie est répétée quand il y a plus de deux fortes qui contiennent le même son. Rime finale répétée :

> To think we buy gowns lined with ermine
> For dolts that can't or won't determine
> What is best to rid us of our vermin.
>
> BROWNING. *Ib.*

Cp. § 268, fin ; § 271 ; 275, *Rem.* I, 2°, 3°, 4° ; § 276, 1° *d* et 2° *d*.

II. — ORDRE DES RIMES.

§ 278. La disposition des rimes finales offre beaucoup de variétés. Pour les étudier, on représente ordinairement les rimes par des lettres. Ainsi *aa* indique que deux vers successifs riment ensemble ; *aba*, que deux vers rimant ensemble sont séparés par un autre ; o, qu'un vers ne rime pas.

Rem. Dans l'écriture, les Anglais *rentrent* ordinairement de la même manière les vers qui riment ensemble.

1° Les rimes sont suivies ou plates quand les vers de même rime se suivent immédiatement (*aabb...*) :

> Bards of Passion and of Mirth,
> Ye have left your souls on earth !
> Have ye souls in heaven too,
> Double-lived in regions new ?
>
> KEATS, *Ode on the Poets.*

2° Les rimes sont croisées quand les vers de même rime ne se suivent pas

(1) On se rappelle le mot de Flaubert : « Un beau vers qui ne signifie rien est supérieur à un vers moins beau qui signifie quelque chose ».

a. Les rimes sont entrelacées quand les vers de même rime sont séparés par un seul vers (*abab*) :

A slumber did my spirit seal;
I had no human fears :
She seemed a thing that could not feel
The touch of earthly years.

WORDSWORTH.

Rem. I. On peut les nommer rimes entrelacées interrompues quand elles sont séparées par un vers sans rime (*oaoa*) :

I looked upon the rotting sea,
And drew my eyes away;
I looked upon the rotting deck
And there the dead men lay.

COLERIDGE, *Ancient Mariner.*

Rem. II. Quand trois rimes différentes se suivent dans le même ordre, on peut les appeler doublement entrelacées (*abcabc*) :

How sweet a life was his; how sweet a death!
Living, to wing with mirth the weary hours,
Or with romantic tales the heart to cheer;
Dying, to leave a memory like the breath
Of summers full of sunshine and of showers,
A grief and gladness in the atmosphere.

LONGFELLOW, *In the Churchyard at Tarritown.*

b. Les rimes sont embrassées quand deux vers de même rime sont séparés par deux vers à rime suivie (*abba*) :

The hills are shadows, and they flow
From form to form, and nothing stands;
They melt like mist, the solid lands,
Like clouds they shape themselves and go.

TENNYSON, *In Memoriam*, CXXIII.

c. On appelle rime couée celle de deux vers qui suivent chacun deux vers à rime suivie (*aabccb*) :

Before me shone a glorious world
Fresh as a banner bright, unfurl'd
To music suddenly :
I look'd upon those hills and plains,
And seem'd as if let loose from chains
To live at liberty!

WORDSWORTH, *Ruth.*

3° Les rimes sont mêlées quand elles se suivent dans un ordre quelconque. C'est là une disposition très rare en anglais.

Flower in the crannied wall,
I pluck you out of the crannies.
I hold you here, root and all in my hand,
Little flower — but *if* I could understand
What you are, root and all, and all in all,
I should know what God and man is.
TENNYSON, *Little Flower*.

§ 279. L'alternance des rimes consiste à faire alterner les rimes masculines et les rimes féminines. Elle est née de l'adaptation des vers à la musique (1) ; Ronsard, qui l'a introduite dans notre versification, s'explique clairement sur ce point (2). Aussi la trouve-t-on dans la poésie lyrique de tous les autres pays ; mais elle n'y est pas obligatoire comme chez nous. Elle n'a pas force de loi en Angleterre : tantôt on emploie uniquement l'un ou l'autre des deux genres, tantôt on les mêle en toute liberté (3) ; tantôt on les fait alterner. Ce qui se rencontre le plus souvent, et de beaucoup, c'est la rime masculine seule (4). L'alternance des rimes se présente pourtant assez souvent dans la poésie lyrique :

The castle-arch, whose hollow tone
Returns each whisper spoken,
Could scarcely catch the feeble moan
Which told her heart was broken.
W. SCOTT, *The Maid of Neidpath*.

(1) Même quand elle a pour cause immédiate la résolution d'un grand vers en deux petits. V. chap. suivant.

(2) V. *Art poétique*, éd. Blanchemain, t. VII, Paris, 1866, p. 320. Elle avait été, pour les mêmes raisons, proposée par Bouchet (v. *Epistres morales et familieres du Traverseur*, 1545) et adoptée avec hésitation par du Bellay. Elle se trouve auparavant « dans mainte poésie chantée, par exemple dans les chansons populaires du XVe siècle, dans celles de Marguerite de Navarre, surtout dans les chansons et les psaumes de Marot » (Charles Comte et Paul Laumonier, *Ronsard et les musiciens du XVIe siècle*, Paris, 1900, p. 35).

(3) V. § 278, 3°.

(4) V. § 278, 1°, 2°.

CHAPITRE IX

LA STROPHE

§ 280. Les poèmes se décomposent souvent en groupes appelés strophes. La strophe constitue une division rythmique composée d'ordre supérieur. Aussi se termine-t-elle en principe par une pause très forte, la pause strophique. Celle-ci peut être accentuelle et temporelle, ou seulement temporelle ; il y a en général une cadence finale plus marquée qu'à la fin des vers précédents et presque toujours un silence de *valeur* plus grande. L'unité de la strophe est en outre déterminée par d'autres moyens ; il y a sous ce rapport plusieurs systèmes de strophes.

A. — NOMBRE DE VERS.

§ 281. Quand les vers sont courts ou partagés en membres peu étendus, leur nombre peut suffire à déterminer l'unité de la strophe, à condition de n'être pas trop élevé. Même dans ce cas, la division est à peine sensible et elle n'existe que si elle est marquée par la pause strophique.

B. — TERMINAISONS.

§ 282. L'unité de la strophe peut être déterminée par un arrangement spécial de terminaisons.

En voici une, par exemple, où les vers masculins alternent avec les féminins :

White it rose on lullèd waters,
Rose the blessèd silver isle ;
Purple vines in lengthened vistas
Knit the hill top to the beach.
Lord Lytton, *Lost Tales of Miletus.*

A elle seule, cette alternance diviserait le poème en strophes de deux vers. C'est la pause strophique qui réunit ces strophes simples en strophes composées, de quatre vers.

C. — DESSIN RYTHMIQUE.

§ 283. L'unité de la strophe peut être déterminée par le dessin rythmique, par l'emploi de certains pieds à certains endroits.

1° *Distique élégiaque* (1) :

Dark in the morning with mist ; in the narrow mouth of the harbour
Motionless lies the sea, under its curtain of cloud.

LONGFELLOW, *Elegiac*.

2° *Strophe alcaïque* (2) :

O mighty-mouth'd inventor of harmonies,
O skill'd to sing of Time or Eternity,
God-gifted organ-voice of England,
Milton, a name to resound for ages.

TENNYSON, *Milton* (3).

3° *Strophe saphique* (4) :

So the goddess fled from her place, with awful
Sound of feet and thunder of wings around her ;
While behind a clamour of singing women
Severed the twilight.

SWINBURNE, *Sapphics*.

4° *Strophe saphique à l'italienne* (5) :

Cold was the night wind, drifting fast the snow fell,
Wide were the downs, and shelterless and naked,
When a poor wand'rer struggled on her journey,
Weary and way-sore.

SOUTHEY, *The Widow*.

(1) F f (f) F f (f) F f (f) F f (f) F f f F f
F f (f) F f (f) F, F f f F f f F.

(2) f F f F f F f f F f F
f F f F f F f f F f F
f F f F f F f F f
F f f F f f F f F f.

(3) Est-ce seulement parce que j'ai dans l'oreille le rythme de la strophe antique que je donne toujours à *harmo-*, *-terni-*, etc. la valeur d'un pied ? Cette prononciation est justifiée par la fin du vers correspondant de la strophe 4, *ocean isle*, qui ne peut guère se lire autrement que F f *F*. — Tennyson a observé dans cette strophe les règles de la versification d'Horace sur la quantité. Il a pourtant commis une faute, due à l'orthographe : *sing of Time* [ˈsiŋ əv ˈtaĭm] ◡ — ⏗ au lieu de [illegible].

(4) F f F f F f f F f F f (*ter*)
F f f F f.

(5) Cette strophe, comme celle de Carducci (*Odi barbare*), présente les syllabes fortes, non point aux endroits où tombait le temps marqué en grec ou en latin, mais à ceux qui par suite des coupes ont ordinairement une syllabe accentuée chez Horace :

F f f F } f F f F f F f (*ter*)
f F f F }
F f f F f.

D. — MESURE DES VERS.

§ 284. L'unité de la strophe peut être déterminée par l'emploi régulier de mesures différentes (1) :

1° Chaque vers de la strophe a une mesure déterminée :

a. Mesure alternante :

Whom thou, Melpomene,
Hast once with still bright aspect marked at birth,
On him no Isthmian toils
Shall shed the lustre of an athlete's fame.

LORD LYTTON, *Horace.*

A elle seule, cette alternance diviserait le poème en strophes de deux vers. C'est la pause strophique qui réunit ces strophes simples en strophes composées, de quatre vers.

b.

If aught of oaten stop or pastoral song
May hope, chaste Eve, to soothe thy modest ear
Like thy own solemn springs,
Thy springs, and dying gales.

COLLINS, *To Evening.*

C'est là une strophe composée de deux strophes simples, qui contiennent chacune deux vers de mesure égale. Elle ressemble donc aux suivantes (2°).

2° La mesure varie seulement d'une strophe à l'autre :

I

Fifty times the rose has flower'd and faded,
Fifty times the golden harvest fallen,
Since our Queen assumed the globe, the sceptre.

II

She beloved for a kindliness
Rare in Fable or History,
Queen, and Empress of India,
Crown'd so long with a diadem
Never worn by a worthier,
Now with prosperous auguries
Comes at last to the bounteous
Crowning year of her Jubilee.

TENNYSON, *Carmen Seculare.*

(1) Je rappelle que je nomme mesure le nombre des pieds contenus dans le vers.

Ces deux strophes, qui se répètent plusieurs fois dans le même ordre, forment ensemble une strophe composée.

E. — RIME.

§ 285. L'unité de la strophe est presque toujours déterminée par l'ordre et la nature des rimes. Les autres moyens ne s'emploient guère et ils ne produisent leur effet que si l'on compare les différents groupes de vers entre eux : aussi aurais-je plutôt dû en renvoyer l'étude à la métrique proprement dite. Il n'en est pas de même de la rime : elle peut nous montrer immédiatement, sans comparaison aucune, qu'un groupe de vers forme une strophe. Cette remarque ne s'applique toutefois qu'aux strophes simples.

Strophes simples.

§ 286. La strophe est simple quand on ne peut la diviser en deux parties qui ne soient pas réunies par la rime.

1° La strophe simple est parfaite ou indivisible quand on ne peut la couper en deux sans priver un vers de sa rime.

a. Couplet :

Honey flowers to the honey-comb
And the honey-bee's from home.
A honey-comb and a honey flower,
And the bee shall have his hour.

ROSSETI.

The way was long, the wind was cold,
The minstrel was infirm and old.
His wither'd cheek and tresses grey
Seem'd to have known a better day.

W. SCOTT, *Last Minstrel.*

Qu'on sépare les *couplets*, comme dans le poème de Rossetti, ou qu'on les écrive de suite, comme ici, la strophe n'en existe pas moins.

Then summer took in hand the winter to assail,
With force of might, and virtue great, his stormy blasts to quail.

SURREY.

Ce distique, composé d'un alexandrin et d'un septénaire ou *ballad metre*, s'appelait *poulter's measure* : « The poulterer gives twelve for one dozen and fourteen for another » (Gascoigne).

b. Triplet :

Rain, rain, and sun ! a rainbow in the sky !
A young man will be wiser by and by ;
An old man's wit may wander ere he die.

TENNYSON, *The Coming of Arthur.*

c. Quatrain à rimes entrelacées (v. § 278, 2° *a*) :

Full many a gem of purest ray serene
The dark unfathomed caves of ocean bear :
Full many a flower is born to blush unseen,
And waste its sweetness on the desert air.

GRAY, *Elegy written in a Country Church-yard*.

C'est là une des formes de la L. M. (*long measure*) du *Hymn Book*.

Thy mornings show'd, thy nights conceal'd
The bowers where Lucy play'd ;
And thine too is the last green field
That Lucy's eyes survey'd.

WORDSWORTH.

C'est là une des formes de la C. M. (*common measure*) du *Hymn Book*. Cette strophe, l'une des plus fréquentes, n'est autre chose que la résolution du distique de septénaires à rime finale et à rime brisée, tel qu'on le trouve souvent dans les ballades (v. § 275, 3°).

Go, stranger, track the deep.
Free, free, the white sail spread,
Wave may not foam, nor wild wind sweep
Where rest not England's dead.

MRS. HEMANS.

Une des formes de la S. M. (*short measure*) du *Hymn Book*. Cp. *d*.

d. Quatrain à rimes entrelacées interrompues (v. § 278, 2°, Rem. I) :

The wind did blow, the cloak did fly,
Like streamer long and gay,
Till, loop and button failing both,
At last it flew away.

COWPER, *John Gilpin*.

Cette strophe, une des formes de la C. M. du *Hymn Book*, est une résolution du distique de septénaires à rime finale, le plus employé dans les ballades (v. § 287, *a*, vers 3 et 4).

Yea, faith can pierce the cloud
Which veils Thy glory now ;
We hail Thee God, before Whose Throne
The Angels prostrate bow.

Hymn Book, Hymn 58.

Une des formes de la S. M. C'est une résolution de la *poulter's measure*

(v. *a*). En remplaçant *obob* par *abab* on obtient la strophe de Mrs Hemans citée plus haut (*c*).

e. Quatrain à rimes embrassées (v. § 278, 2° *b*) :

I sing to him that rests below,
  And, since the grasses round me wave,
  I take the grasses of the grave,
And make them pipes whereon to blow.

TENNYSON, *In Memoriam*, XXI.

Cette strophe, celle de *In Memoriam*, est une modification de la L. M. (v. plus haut, *c*). La suivante en dérive probablement.

f. Quintet de *Peter Bell: oabba* (Wordsworth) et *babba* (Shelley).

There's something in a flying horse,
There's something in a huge balloon :
But through the clouds I'll never float
Until I have a little boat,
Whose shape is like the crescent moon.

WORDSWORTH, *Peter Bell*.

g. Sizain à rimes entrelacées (*ababab*). C'est une des formes du strambotto sicilien, obtenue en répétant les deux rimes du quatrain à rimes entrelacées. Swinburne, si je ne me trompe, l'a employée dans *Locrine*. En voici un exemple plus ancien :

She walks in beauty like the night
  Of cloudless climes and starry skies :
And all that's best of dark or bright
  Meet in her aspect and her eyes ;
Thus mellowed to that tender light
  Which heaven to gaudy day denies.

BYRON, *She Walks in Beauty*.

h. Septain français, de la forme *ababccb* (1) :

Farewell desire of human aid,
Which abject mortals vainly court,
By friends deceived, by foes betrayed,
Of fears the prey, of hopes the sport ;
Nought but the world-redeeming cross
Is able to supply my loss,
My burthen to support.

WORDSWORTH, *Lament of Mary Queen of Scots*.

(1) Cp. *Trimezo*, de Theuriet.

2° La strophe simple est imparfaite ou divisible quand elle se compose de deux parties *concaténées,* c'est-à-dire réunies par la rime, mais formant chacune un tout complet au point de vue de la rime.

a. Huitain français, ou *ballat royal* de Jacques I (1) : *abab + bcbc.*

The green land's name that a charm encloses,
  It never was writ in the traveller's chart,
And sweet on its trees as the fruit that grows is,
  It never was sold in the merchant's mart.
  The swallows of dreams through its dim fields dart,
And sleep's are the tunes in its tree-tops heard ;
  No hound's note wakens the wild wood hart,
Only the song of a secret bird.

Swinburne, *A Ballad of Dreamland.*

b. La *Spenserian stanza* s'obtient en répétant la dernière rime du huitain français : *abab + bcbcc.*

A gentle knight was pricking on the plain,
Yclad in mighty arms and silver shield,
Wherein old dints of deep wounds did remain,
The cruel marks of many a bloody field ;
Yet arms till that time did he never wield :
His angry steed did chide his foaming bit,
As much disdaining to the curb to yield :
Full jolly a knight he seemed, and fair did sit,
As one for knightly jousts and fierce encounters fit.

Spenser, *The Fairy Queen,* I, I, I.

c. Sicilienne, l'une des formes du strambotto sicilien, obtenue en répétant deux fois les rimes du quatrain à rimes entrelacées : *abababab.*

O mandolines that thrill the moonlit street,
  O lemon flowers so faint and freshly blown,
O seas that lap a solemn music sweet
  Through all the pallid night against the stone,
O lovers tramping past with happy feet,
  O heart that hast a memory of thine own —
For Mercy's sake no more, no more repeat
  The word it is so hard to hear alone !

Mary Robinson (Mme Duclaux), *Stornelli and Strambotti.*

d. Heroical verse de Jacques I (2) : *aa + baaabcac.*

(1) V. *Reulis and Cautelis,* cap. VII. — C'est en huitains de cette forme que Villon a écrit son *Petit Testament* et son *Grand Testament.* M. Maurice Bouchor l'a employée dans sa traduction de la *Chanson de Roland,* Paris, 1899.

(2) V. *Reulis and Cautelis,* cap. VII.

Strophes composées.

§ 287. La strophe est composée quand elle peut se diviser en deux parties non réunies par la rime.

1° Quatrain à rimes suivies.

a. Strophe des ballades :

To drive the deer with hound and horn Earl Percy took his way ;
The child may rue, that was unborn, the hunting of that day !
The hounds ran swiftly through the woods the nimble deer to take,
And with their cries the hills and dales an echo shrill did make.

Chevy Chase.

b. L. M. (*long measure*) du *Hymn Book* :

Come, Holy Ghost, our souls inspire
And lighten with celestial fire ;
Thou the anointing Spirit art,
Who dost Thy seven-fold gifts impart.

Hymn Book, Hymn 157.

Au point de vue de la rime, ce sont là des strophes artificielles : elles se composent de deux *couplets* réunis dans l'écriture et en principe aussi par le sens. Seule, la pause strophique leur donne une réelle unité. Il n'en est pas ainsi quand on observe l'alternance des rimes masculines (*m*) et féminines (*f*) : *mmff* ou *mmff*. En pareil cas, l'unité de la strophe est déterminée par l'ordre et le genre des rimes. C'est en strophes de cette espèce que sont écrits tous nos poèmes à rimes plates depuis la période classique, tragédies, comédies, épopées, récits épiques, etc.

2° Sizain à rime couée (v. § 278, *c*) : *aa* + *bccb*.

a. Imitation des ballades :

But stay, O spite !
But mark, poor knight,
What dreadful dole is here ?
Eyes, do you see ?
How can it be ?
O dainty duck ! O dear !

SHAKESPEARE, *Mids. N.'s Dr.* V, i, 281 et suiv.

Cette strophe, que Shakespeare emploie ici par imitation de la poésie populaire de son temps, n'est autre chose qu'une résolution typographique du septénaire des ballades à rime finale et à rime batelée

(v. § 275, 4°) (1). La résolution se présente aussi sous forme de quatrain :

And through the drifts, the snowy clifts
Did send a dismal sheen :
Nor shapes of men nor beasts we ken —
The ice was all between.

Coleridge, *The Ancient Mariner* (2).

From cape to cape, with a bridge-like shape,
Over a torrent sea ;
Sunbeam-proof, I hang like a roof,
The mountains its columns be.

Shelley, *the Cloud*.

Avec leurs suppressions et leurs redoublements de faibles, ces vers rappellent de très près le rythme primitif des ballades, qu'ont encore conservé beaucoup de *Nursery Rhymes* :

Little Jack Horner sat in a corner,
Eating his Christmas-pie.
He put in his thumb and took out a plum,
And said, 'What a good boy am I!'

Little Jack Horner.

(1) Cp.

Then Alpheus bold,
On his glacier cold,
With his trident the mountains strook ;
And opened a chasm
In the rocks ; with the spasm
All Erymanthus shook.

Shelley, *Arethusa*.

Résolution de l'octonaire sans anacruse :

Dust that covers
Long dead lovers
Song blows off with breath that brightens ;
At its flashes
Their white ashes
Burst in bloom that lives and lightens.

Swinburne, *Song in Season*.

Octonaire à rime léonine et batelée :

Our spoil is won,
Our task is done,
We are free to dive, or soar, or run ;
Beyond and around,
Or within the bound
Which clips the world with darkness round.

Shelley, *Prom. Unb.*, IV.

(2) De même que dans les ballades, cette forme est mêlée à la forme plus simple où il n'y a de rime qu'à la fin des septénaires.

b. On obtient une autre forme de sizain à rime couée en répétant chacun des deux vers impairs dans le quatrain formé par la résolution de deux septénaires et en ajoutant des rimes :

The green house is my summer seat;
My shrubs displaced from that retreat
　　Enjoyed the open air;
Two gold-finches, whose sprightly song
Had been their mutual solace long,
　　Lived happy prisoners there.

Cowper.

c. Huitain à rime couée.

En répétant une fois de plus le vers de quatre pieds, on tire de cette strophe la suivante :

Beneath these fruit-tree boughs that shed
Their snow-white blossoms on thy head,
With brightest sunshine round me spread
　　Of spring's unclouded weather,
In this sequestered nook how sweet
To sit upon my orchard-seat!
And birds and flowers once more greet,
　　My last year's friends together.

Wordsworth, *To a Green Linnet*.

3° *Common verse* : *abab* + *cc* (en *heroic lines*). En ajoutant un couplet au quatrain à rimes entrelacées, on obtient une des formes du rispetto toscan, qui a été importée en Angleterre à la Renaissance et y a joui d'une grande vogue, comme le prouve son nom. Shakespeare, qui s'en est servi dans *Venus and Adonis*, l'a introduite jusque dans le dialogue de ses comédies :

Lysander :

Why should you think that I should woo in scorn?
　Scorn and derision never come in tears :
Look, when I vow, I weep; and vows so born,
　In their nativity all truth appears.
How can these things in me seem scorn to you,
Bearing the badge of faith to prove them true?

A Mids. N. 's Dr., III, ii, 122 et suiv. (1).

4° *Ottava rima* : *ababab* + *cc* (en heroic lines). C'est une autre forme

(1) C'est aussi par un *common verse* que répond Helena. Cp. III, i, 109 et suiv. ; ii, 431 et suiv., 442 et suiv. — Dans *Love's Labour's Lost*, I, i, 72 et suiv., la tirade de Biron contient un *couplet*, un *common verse* et un sonnet shakespearien formant chacun un tout complet. Swinburne emploie aussi strophes et sonnets dans son drame de Locrine.

du rispetto toscan, qui diffère de la précédente par la répétition des deux rimes du quatrain (1). Byron, Shelley et Keats l'ont employée dans de longs poèmes — Byron dans *Don Juan* (2) :

His eyes he open'd, shut, again unclos'd,
  For all was doubt and dizziness ; he thought
He still was in the boat, and had but doz'd,
  And felt again with his despair o'erwrought,
And wish'd it death in which he had repos'd,
  And then once more his feelings back were brought,
And slowly by his swimming eyes was seen
A lovely female face of seventeen.

II, CXII.

5° *Rhyme royal* ou vieux septain français de la forme *ababbcc* (en *heroic lines*) (3). C'est la strophe qu'on a le plus employée pendant les XIVe, XVe et XVIe siècles. On la trouve chez Chaucer, Spenser et Shakespeare (4).

This Latin knew he nothing what it said,
For he too tender was of age to know ;
But to his comrade he repaired, and prayed
That he the meaning of this song would show,
And unto him declare why men sing so ;
This oftentimes, that he might be at ease,
This child did him beseech on his bare knees.
CHAUCER, *The Prioress's Tale* (trad. de WORDSWORTH).

F. — COMBINAISON DE DIVERS SYSTÈMES.

§ 288. La rime peut s'unir au dessin rythmique et à la mesure des vers pour déterminer l'unité de la strophe.

1° Distique élégiaque rimé (cp. 283, 1°) :

Throw thyself on thy God, nor mock him with feeble denial ;
  Sure of his love, and oh ! sure of his mercy at last,
Bitter and deep though the draught, yet shun not the cup of thy trial,
  But in his healing effect, smile at its bitterness past.

Sir JOHN HERSCHEL.

(1) C'est Surrey et Wyatt qui emprantèrent à l'Italie cette strophe épique, celle de la *Jérusalem délivrée* et du *Roland furieux* ; Fairfax et Harrington s'en servirent dans leur traduction de ces deux poèmes.

(2) Et dans *Beppo* ; Shelley, dans *the Witch of Atlas, Hymn to Mercury* ; Keats, dans *Isabella*, etc. Musset en a tiré la strophe de *Namouna*, de l'*Ode à la Malibran*, etc.

(3) V. Guiot de Provins (XIIIe siècle), « La bone amor ki en joie me tient », etc. ; Thibaut IV de Navarre (XIIIe siècle), « Mi grant desir et tuit mi grief torment », etc. (sur deux rimes : *ababbaa*) ; Ch. d'Orléans (XVe siècle), ballade 89, etc.

(4) *The Rape of Lucrece.*

2° Au point de vue de la mesure je renvoie aux strophes que j'ai citées comme résolutions du septénaire des ballades (§ 286, 1°, *c*, *d* ; 287, 2°, *a*, *b*) ou de la *poulter's measure* (§ 286, 1°, *c*, *d*) et à cette dernière (§ 286, 1°, *a*). Je rappelle que Spenser a créé la *Spenserian stanza* en ajoutant aux huit décasyllabes du vieux huitain français un alexandrin qui rime avec le dernier. On a imaginé à son exemple toutes sortes de strophes terminées par un alexandrin, à césure presque toujours libre. Milton a ainsi transformé la *rhyme royal* (§ 287, 5°) (1). On peut encore citer *Hymn to Adversity*, de Gray ; *Ode to Duty*, de Wordsworth ; *To a Skylark*, de Shelley.

G. — ENJAMBEMENT STROPHIQUE.

§ 289. Il y a enjambement strophique quand deux strophes se rattachent si étroitement par le sens qu'il est impossible de les séparer dans la lecture ou la récitation. La pause strophique perd ainsi plus ou moins de son importance ou disparaît même tout à fait. La strophe cesse alors de constituer une véritable division rythmique. Mais elle continue de former une strophe réelle si l'unité en est marquée nettement par la mesure, le dessin rythmique ou la rime. On trouvera de nombreux exemples d'enjambement entre les strophes saphiques de Swinburne (2), ainsi qu'entre les *Spenserian stanzas* et les *ottave rime* de Byron.

Dans les poèmes en *heroic couplets*, l'enjambement strophique est en principe interdit. En tout cas, les rimes ne doivent pas être *disjointes* : les vers qui riment ensemble ne doivent pas être séparés par le sens et réunis en même temps à d'autres (3). Observée scrupuleusement par Pope et son école, cette règle a été mise de côté par Shelley, Keats, etc.

H. — STROPHES APPARENTES.

§ 290. Si l'unité de la strophe n'est indiquée ni par le nombre des vers, ni par la mesure, ni par le dessin rythmique, ni par la rime, elle n'existe qu'à condition de présenter une pause strophique très forte. On a alors une strophe libre, comme celle de *Thalaba*, de *Maud*, etc. Si la pause strophique disparaît, il n'y a plus de strophe que sur le papier.

I. — POÈMES STICHIQUES.

§ 291. Quand les vers d'un poème présentent la même mesure et ne

(1) V. Odes I, II, IV ; cp. Wordsworth, *Resolution and Independence*.

(2) *Sapphics* (*Poems and Ballads*).

(3) La rime disjointe est de règle dans quelques-uns de nos vieux poèmes, tels que *Resveries* (XIIIe s., v. Achille Jubinal, *Jongleurs et Trouvères*, Paris, 1835, p. 34-42), en particulier dans les mystères et les farces à la fin des tirades, longues ou courtes ; la rime, dans le premier cas, aidait la mémoire, et, dans le second, donnait en outre la réplique.

sont pas réunis en strophes par le dessin rythmique, la rime ou le retour régulier d'une pause strophique, la versification est stichique (1). C'est le cas dans les poèmes en *blank verse*, en hexamètres et en hendécasyllabes, ainsi que dans *Hiawatha*, *Ormulum*, etc., etc. Il en est de même dans les poèmes à rimes libres quand les vers ont une mesure égale.

J. — POÈMES A FORME FIXE.

§ 292. Les poèmes à forme fixe constituent l'unité rythmique la plus élevée. Chacun d'entre eux est un tout complet et indissoluble. Les uns présentent toujours la même longueur, d'autres une longueur variable.

Excepté la rime tiercée et le sonnet, ils n'ont guère été employés en Angleterre, si ce n'est au XVI[e] siècle, surtout par Spenser, et tout récemment par MM. Swinburne, Austin Dobson, Gosse et quelques autres. E. Gosse a écrit un article sur ce sujet dans *Cornhill Magazine* (n° 211, 1877, p. 53-71). Il y a donné plusieurs exemples, auxquels je renverrai dans les paragraphes suivants (2).

a. Poèmes fixes de longueur variable.

§ 293. Plusieurs strophes forment une concaténation quand chacune se rattache à la précédente par la rime du premier vers, qui s'appelle alors rime concaténée.

1° La *rime tiercée*, ou *terza rima* (3), suit son modèle italien : *aba bcb cdc* . . . . *yzy z*. Elle se trouve déjà chez Surrey. Shelley et Byron l'ont employée dans *The Triumph of Life* et dans *Prophecy of Dante*.

2° La villanelle, écrite sur deux rimes, comprend un nombre indéterminé de tercets dans lesquels se répète le premier ou le troisième vers de la première strophe ; j'en indique la répétion en imprimant en majuscule la lettre qui en représente la rime : A_1bA_2 abA_1 abA_2 . . . . . Gosse a écrit une villanelle (C. M.).

3° Virelai de Chaucer : *aa(a)b aa(a)b bb(b)c bb(b)c cc(c)d cc(c)d* . . . . . V. *Aldine Edition*, VI, p. 305.

4° Le huitain français se compose de deux quatrains concaténés, qui se retrouvent dans la stance et dans le sonnet de Spenser. Dans le *Shepherd's Calendar*, *November* commence par un huitain et onze quatrains concaténés à rimes entrelacées.

b. Poèmes à forme fixe de longueur invariable.

§ 294. Entre tous les poèmes à forme fixe de longueur invariable, le

(1) κατὰ στίχον.
(2) Cité C. M.
(3) Le mètre de la *Divine Comédie*. C'est une transformation du *serventois* provençal. V. Gaspary, *Geschichte der Italienischen Litteratur*, Berlin, 1885, p. 315.

plus fréquent est le sonnet. Introduit en Angleterre par Wyatt et Surrey, il est originaire d'Italie, où la forme suivante a fini par l'emporter sur les autres et par être regardée comme la seule régulière : 2 quatrains sur deux rimes embrassées (*abba abba*) (1) ; 2 tercets sur deux rimes entrelacées (*cdc dcd*) ou sur trois rimes entrelacées (*cde cde*, *cde dce*). Comme exemples, on peut citer : Keats, *On first looking into Chapman's Homer* (*abba abba cdc dcd*) ; Longfellow, *In the Churchyard at Tarrytown* (*abba abba cde cde*) (2).

Excepté chez quelques poètes — tels que Milton, qui l'emploie toujours, et Wordsworth, qui s'en est souvent servi — le sonnet régulier est assez rare dans la poésie anglaise. On y trouve d'ordinaire des formes irrégulières, qui se décomposent presque toujours en trois quatrains et un *couplet*. Le sonnet de Spenser, qui dérive de notre huitain, contient trois quatrains concaténés à rimes entrelacées et un *couplet* : *abab bcbc cdcd ee*. Le sonnet de Shakespeare, qui se rencontre déjà souvent chez Surrey et deux fois chez Spenser, se compose de trois quatrains à rimes entrelacées et d'un *couplet* : *abab cdcd efef gg*.

Beaucoup de prétendus sonnets n'ont rien de commun avec ce poème à forme fixe que le nombre des vers. Tel est *Ozymandias*, de Shelley : *abab acdc ede fef*.

§ 295. Formes rares (3).

1° La *ballade* en vers de huit syllabes ou de quatre pieds comprend trois strophes et une demi-strophe : trois huitains français (4) écrits sur les mêmes rimes, et un envoi de quatre vers rimé comme la dernière moitié d'un huitain. La *ballade* en vers héroïques ou de cinq pieds comprend aussi trois strophes et une demi-strophe : trois dizains de la forme *ababb + ccdcd* écrits sur les mêmes rimes, et un envoi de cinq vers rimé comme la dernière moitié d'un dizain.

V. Chaucer, *Balade de bon conseyl*, Swinburne, *A Ballad of Dreamland*, et Gosse, *Ballade for the funeral of the last of the joyous Poets* (Banville).

2° Le Chant Royal comprend cinq strophes et une demi-strophe : cinq onzains de la forme *ababcc + ddede* écrits en vers héroïques sur les mêmes rimes, et un envoi de la forme *ddede*. On en trouvera un de Gosse dans l'article cité (5).

3° La sextine comprend six strophes et une demi-strophe : six sizains et un tercet en vers héroïques ou en alexandrins (6). Les mots qui terminent les six vers de la première strophe terminent aussi, rangés dans un autre ordre, les vers des cinq autres strophes ; ils reparaissent, en suivant l'ordre

(1) On trouve aussi, surtout chez les primitifs, les combinaisons *abba baab*, *abab abab*, *abab baba*, etc.

(2) La forme française régulière est tout à fait exceptionnelle en anglais : *abba abba ccd ede*. V. Wordsworth, *Oxford, May 30, 1820*. — V. *The Book of the Sonnet*, ed. by Leigh Hunt and S. Adams Lee, Londres, 1867.

(3) V. Alden, *English Verse*, Ch. VII.

(4) V. § 286, 2° a.

(5) Les *ballades* et le chant royal sont d'origine française.

(6) La sextine est d'origine provençale : elle a été créée par Arnaut Daniel.

primitif, à la fin des sections intérieures et des vers du tercet. Voici, par exemple, comment Spenser a écrit son poème sur le mois d'août dans le *Shepherd's Calendar* (les chiffres représentent les mots qui terminent les vers de la première strophe :

woe	1	6	5	4	3	2	1-2
resound	2	1	6	5	4	3	3-4
cries	3	2	1	6	5	4	5-6 (1)
part	4	3	2	1	6	5	
sleep	5	4	3	2	1	6	
augment	6	5	4	3	2	1	

Le premier vers de chaque sizain se termine par le même mot que le dernier vers de la strophe précédente ; ensuite les autres mots reviennent en suivant le même ordre que dans la première strophe. Cet ordre se trouve reproduit exactement dans le tercet.

Swinburne a écrit une sextine double, *The Complaint of Lisa*, de forme encore plus artistiquement compliquée.

4° Dans le rondel et dans le triolet, le même vers se trouve répété une ou plusieurs fois. Pour en indiquer la répétition, j'imprime en majuscule la lettre qui en représente la rime :

a. Rondel, écrit sur deux rimes : *ABba abAB abbaA*.

b. Triolet, écrit sur deux rimes : *ABaA abAB*.

Il y a un rondel et un triolet, de M. Austin Dobson, dans l'article de Gosse (C. M.).

5° Le rondeau, écrit sur deux rimes, comprend trois strophes ; le premier mot ou les premiers mots du premier vers s'ajoutent comme refrain sans rime (R) à la deuxième et à la troisième : *aabba aab*R *aabba*R. Wyatt a écrit des rondeaux ; Swinburne aussi, mais sous une forme assez libre (2).

K. — CONCLUSION.

§ 296. « Il faudrait un Homère ou une patience d'ange, dit Banville, pour énumérer toutes les strophes d'ode connues, même en ne comptant que celles qui sont solides et belles (3). » Je n'en ai cité que quelques-unes. Ces exemples suffisent pour montrer comment on peut créer des combinaisons de toute espèce par un agencement artistique des différents pieds, des diverses mesures et surtout des rimes. La poésie anglaise dispose de ressources aussi grandes que la poésie grecque et la poésie latine : Horace est pauvre auprès de Shelley, de Tennyson ou de Swinburne.

(1) V. aussi Swinburne, *Poems and Ballads*, Second Series, p. 46. Gosse, *Sestina*. et Mary Robinson (Mme Duclaux), *The Stars*. *Personality*

(2) Le rondel, le triolet et le rondeau sont d'origine française.

(3) *Petit traité de Poésie française*, Paris, 1881, p. 183. — Sur les strophes anglaises, v. Schipper, *Neuenglische Metrik*, II. *Strophenbau*, Bonn, 1888.

Dira-t-on qu'il s'agit là d'une richesse barbare, bonne tout au plus pour des siècles grossiers ? Verra-t-on dans ces divers arrangements de rimes, en particulier, de simples chinoiseries, des « clous mis à la pensée », des casse-tête qui détournent l'attention de la pensée et empêchent de l'exprimer librement, des enfantillages indignes du génie et du vrai talent ? Il me semble inutile de discuter. La plus compliquée de toutes les strophes, sans contredit, c'est la *Spenserian stanza*, avec ses rimes triplées et quadruplées (1). Les plus grands poètes s'en sont pourtant servis, non seulement pour écrire de courtes poésies, mais encore de longs poèmes, qui sont des chefs-d'œuvre merveilleux de fantaisie, de sentiment, de passion : Spenser dans sa *Fairy Queen*, Byron dans *Childe Harold*, Shelley dans *The Revolt of Islam* et dans *Adonais*, Keats dans *The Eve of St. Agnes*. Que les critiques de la strophe fassent mieux, en vers libres ou en prose poétique ! « I popoli veramente poetici, observe avec justesse Carducci, le età veramente poetiche, non conoscono si fatti metri (2) ». Ces époques, en Angleterre, c'est celle de Shakespeare et de Spenser, celle de Shelley et de Keats, celle de Swinburne et de Tennyson. Les poètes sont des artistes, et ils pensent tous au fond comme ce même Carducci : « La lirica bolsa, con la pancia, la veste da camera, larga a cintura, e i pantofole : ohibò !

Point de contraintes fausses !
Mais que pour marcher droit
Tu chausses,
Muse, un cothurne étroit.

Fi du rythme commode
Comme un soulier trop grand,
Du mode
Que tout pied quitte et prend !

Così Teofilo Gautier ammoniva la musa francese (3). » Cette remarque doit se prendre, il est vrai, *cum grano salis* : il est plus commode de n'avoir pas à chercher de rimes que de trouver et d'ordonner celles de la *Spenserian stanza* ; et pourtant le mètre le plus difficile à manier de la poésie anglaise, ce n'est peut-être pas la *Spenserian stanza*, mais le *blank verse*.

(1) *ababbcbcc*, v. § 285, 2° *b*.
(2) *Odi barbare*, *Nota*.
(3) *Ib*.

CHAPITRE X

RÉSUMÉ

§ 297. Il n'y a pas, je crois, de particularité du rythme que nous ayons oubliée dans les paragraphes précédents ou que nous ne puissions représenter par des formules. Prenons, par exemple, ces deux vers :

And in his left he held a basket full
Of all sweet herb that searching eye could cull.

KEATS. *Endymion.*

*F*ffF, | fF fFf | Fc +
fF*f*F, fFfF fFc. |

Tout est représenté dans cette formule : les syllabes fortes (F) et les syllabes faibles (f), avec leur accentuation (F, *F*, f, *f*) ; les temps marqués, qui portent sur les syllabes fortes ; la division en pieds d'une, deux ou trois syllabes, toute forte marquant le commencement d'un pied ; les groupes rythmiques, indiqués par le groupement des lettres et le signe + (1) ; la marche du rythme, qui en dépend (2) ; les coupes, notées par la barre des pauses et la ponctuation des silences (3) ; l'enjambement, signalé par l'absence de barre et de ponctuation à la fin du vers, ainsi que par le signe + ; la rime, réduite à une simple consonance (c) (4) ; la réunion des deux vers par la rime en une strophe simple, le *couplet* (5).

§ 298. Cette analyse minutieuse et ces formules surchargées ne sauraient s'employer dans l'enseignement élémentaire. Devant les élèves, il suffira de noter les fortes et les faibles, en faisant observer qu'avec chaque forte commence un pied. Quant aux autres détails, tels que l'accentuation des

(1) V. § 187, *Rem.*
(2) V. § 187.
(3) V. § 198 et 255. Il me semble qu'il y a aussi d'ordinaire une pause temporelle et mélodique à la fin du premier vers.
(4) V. § 263, 2° et 264, IV.
(5) V. § 286, 1° *a.*

syllabes, les coupes et la rime, on pourra se borner à les signaler dans les cas particulièrement intéressants. Ainsi, pour analyser ce vers,

> To pass his days in peace among his own.
> f F f F f F f F f F

il suffira de dire qu'il contient une faible initiale, quatre pieds dissyllabiques et un pied d'une syllabe. A la rigueur, on pourrait même se contenter de souligner les fortes et d'en relever le nombre ; le vers cité, par exemple, contient cinq fortes. Quant au rythme, on le définit en disant qu'il est constitué par le retour à intervalles égaux des syllabes fortes, c'est-à-dire de syllabes plus accentuées que les syllabes voisines ou syllabes faibles.

Rien de plus simple, comme on le voit ; le tout peut s'expliquer en cinq minutes et tenir en cinq lignes. C'est moins encombrant et moins embrouillé que les mosaïques d'ïambes, de trochées, de spondées, de dactyles et d'anapestes, sans parler du reste, qui souvent effrayent les élèves et les dégoûtent du vers anglais, dont elles leur cachent le rythme sous ces désignations impropres et surtout mal appropriées. En employant de pareils termes dans un sens inexact, on risque aussi de jeter le trouble dans les esprits, de nuire à l'intelligence de la métrique grecque et latine. Ce qu'on peut emprunter à cette dernière, si les élèves l'ont étudiée, ce sont les notions et les noms de temps marqué, de pieds isochrones, de fortes et de faibles ; il faudra faire remarquer, naturellement, que dans les versifications antiques le choix des fortes et des faibles est arbitraire, tandis qu'en anglais il se fonde sur l'accentuation, et que dans cette langue il n'existe pour les vers aucune règle de quantité.

LIVRE III

MÉTRIQUE

(MÉTRIQUE GÉNÉRALE)

CHAPITRE I

LES MÈTRES ET LEURS VARIATIONS

§ 299. Il y a plusieurs degrés dans la métrique proprement dite : descriptive, elle classe les vers d'après leurs ressemblances, pour en abstraire le mètre, et elle examine jusqu'à quel point ils s'y conforment ; historique, elle remonte à l'origine des différents mètres et en poursuit le développement à travers les âges ; comparée, elle recherche les rapports qui existent entre les mètres de plusieurs versifications, soit au point de vue de l'origine, soit à d'autres égards. En pratique, on est souvent forcé de traiter ensemble ces diverses questions.

A. — LE MÈTRE.

§ 300. Jusqu'ici nous avons considéré les vers ou les groupes de vers séparément et un à un. Une fois qu'on les a ainsi analysés, on les classe d'après leurs ressemblances. De ces ressemblances, quand elles sont essentielles, on peut en général induire un type commun et idéal, auquel se ramènent tous les vers semblables, c'est-à-dire le *mètre*. Le mètre est donc la forme absolue et fixe qui se trouve représentée plus ou moins exactement dans plusieurs vers. Il va sans dire que les vers absolument libres, ceux de Whitman, par exemple, n'ont pas de mètre : à ce point de vue, on peut les regarder comme de la prose rythmée.

B. — DÉFINITION DU MÈTRE.

§ 301. Si tous les vers d'un morceau ou d'un passage présentent exactement le même rythme, il suffit d'en analyser un au hasard pour trouver le mètre. Mais presque toujours ils diffèrent plus ou moins, et l'on n'est jamais sûr à première vue qu'ils soient de tout point semblables. On ne peut donc en formuler le mètre qu'après les avoir tous étudiés. On dressera alors le tableau suivant (1) :

I Vers de 1 pied, 2 pieds, ... *n* pieds : $p_1, p_2 \dots p_n$
II Vers de 1 dipodie, 2 dipodies, ... *n* dipodies : $\delta_1, \delta_2 \dots \delta_n$
III Vers de *n* pieds :

(*a*) avec anacruse. . . . . a
sans anacruse. . . . . n
(*b*) premier pied dissyllabique. . . . . d_1
premier pied trissyllabique. . . . . t_1
premier pied monosyllabique. . . . . . . m_1

et ainsi de suite pour les autres pieds jusqu'au dernier ;

(*c*) coupe masculine au premier pied. . . . . . . cm_1
coupe féminine au premier pied. . . . . . cf_1
coupe glissante au premier pied. . . . . . cg_1

et ainsi de suite pour les autres pieds ;

(*d*) silence final. . . . . s
(*e*) rime finale, son genre et sa disposition
(*f*) homophonies intérieures.

On obtient le mètre en prenant dans chaque cas celle des conditions qui se trouve le plus souvent réalisée. Supposons que les chiffres suivants, par exemple, soient les plus élevés,

$$a \quad d_1 \quad d_2 \quad d_3 \quad d_4 \quad m_5,$$

on dira que les vers ont pour mètre

f F f F f F f F f F,

parce qu'ils tendent tous, pour ainsi dire, vers cette forme. Il n'est aucunement nécessaire que la plupart des vers la présentent réellement. Elle peut fort bien ne se rencontrer qu'en minorité. Il suffit que dans la plupart des vers le premier pied soit dissyllabique, et ainsi de suite.

(1) Les lettres p, a, s, etc. représentent les nombres trouvés.

Pour que la formule soit complète, il faut y ajouter les variations apportées au mètre fondamental, avec le nombre des cas relevés. Il faut aussi indiquer les rapports qui existent entre elles : les unes sont indépendantes ; les autres, au contraire, ne se rencontrent jamais isolément, ou presque jamais. On verra ainsi que chaque auteur donne au mètre un caractère spécial.

Il va sans dire qu'il faut encore étudier comment les vers de mètre différent sont groupés entre eux. On sera peut-être surpris de constater que des poèmes à forme en apparence stichique ou libre se composent en réalité de strophes (1).

§ 302. Je me rends parfaitement compte que ces indications sont bien abstraites. Il m'est pourtant impossible de m'expliquer plus clairement avant d'avoir montré en quoi consistent les variations métriques. Je ne saurais davantage, et pour la même raison, établir dès maintenant le mètre d'un poème d'après la méthode indiquée. Dans la définition du mètre des vers où je prendrai des exemples de variations, je me fonderai sur la tradition, sur l'opinion unanime des métriciens, tout en appliquant, bien entendu, la scansion normale au lieu de la scansion traditionnelle et orthodoxe. Ainsi, j'admettrai que le vers héroïque, abstraction faite de la rime et de la césure, a pour mètre celui que représente le schéma donné plus haut : f F f F f F f F f F.

C. — LE MÈTRE DU VERS HÉROÏQUE.

§ 303. C'est bien là, en effet, le mètre reconnu par la tradition, sous le nom de vers ïambique de cinq pieds, et nous savons que les auteurs de vers héroïques l'ont en général suivi par un choix conscient. Nous savons en outre que c'est une adaptation du mètre dans lequel sont écrites la plupart de nos chansons de geste, notre ancien vers épique ou héroïque, qui resta jusqu'à la fin du XVIe siècle le *vers commun* de notre littérature. J'ai dit adaptation et non reproduction. En effet, il y a une différence essentielle entre ce *vers commun* et le vers héroïque anglais. Dans celui-ci, conformément aux lois de la versification germanique, on choisit toujours pour forte une syllabe plus accentuée que la suivante. Dans notre décasyllabe primitif, au contraire, le rythme du vers et l'accentuation ne coïncident forcément qu'à la fin du vers et de l'hémistiche, dont la dernière forte est toujours une syllabe accentuée. Les autres fortes ne sont pas indiquées par l'accentuation courante, mais simplement par leur place dans le vers, le temps marqué revenant de deux en deux syllabes (2) :

(1) Nos tragédies sont écrites en quatrains (v. § 287, [illegible]) ; l'*Amphitryon* de *Molière*, en stances (v. Charles Comte, *Les stances libres dans Molière*, Versailles, 1893), etc.

(2) L'accent aigu indique la place de l'accent ordinaire. Les voyelles des fortes sont imprimées en caractère gras.

Hált sont li puí e li vál tenebrós,
Les róches bíses, li destréit merveillós. (1)
Roland..

Il en résulte forcément que la versification de l'ancien français est syllabique, c'est-à-dire que les vers de même mètre présentent toujours le même nombre de syllabes (2).

§ 304. Il n'en est pas de même en anglais : puisque les syllabes fortes y sont indiquées en principe par leur accentuation, l'isosyllabisme n'y est aucunement nécessaire. Aussi voyons-nous qu'à l'origine le rythme est mixte, c'est-à-dire que toute syllabe faible peut disparaître ou se redoubler. Mais sous l'influence des versifications romanes ou antiques, l'isosyllabisme s'y est introduit et y a de bonne heure acquis droit de cité. Il résulte déjà de ce que poètes et métriciens, du XVIe siècle au XVIIIe inclusivement, n'admettaient en principe que des pieds de deux syllabes (3). Mais ils définissent aussi les vers par le nombre des syllabes (4). En réalité, les poètes ne se sont jamais astreints scrupuleusement à l'isosyllabisme qu'au XVIIIe siècle ; encore ne tenaient-ils pas toujours compte, même à cette époque, des consonnes syllabiques assez fréquentes, et les élisions n'existaient sans doute parfois qu'en théorie, sur le papier. En tout cas, le rythme mixte n'a jamais disparu : tantôt il l'emporte sur l'isosyllabisme, tantôt il se combine avec lui. Le vers ne présente donc pas toujours le nombre et l'ordre des syllabes indiqués par le mètre idéal. J'appelle ces écarts *variations métriques.*

Rem. — En dehors des sections rythmiques, nous n'avons pas à étudier ici les groupes rythmiques simples ou composés, dont ni la forme ni le

(1) Aujourd'hui, nous rythmons d'après l'accent :

Hauts sont les puys, et les vals ténébreux,
Les roches bises, les détroits merveilleux.

(*Vals* est plus rare que *vaux*, mais je recule devant ce dernier pluriel : et les vaux ténébreux !)

(2) Excepté aux endroits où le rythme est suffisamment indiqué par l'accent fixe, c'est-à-dire à la fin du vers et du premier hémistiche. Si nous avons conservé cette versification syllabique, c'est que nous sommes habitués par la forme traditionnelle de chaque vers à certaines combinaisons de pieds, qu'entraînent par leur action combinée l'isosyllabisme, les coupes et l'accentuation de notre langue — Sur le rythme du vers français, v. *Deuxième Partie*, § 149.

(3) V. Gascoigne, *l. c.*, p. 33 et 34 ; Jacques I, *l. c.*, p, 58, etc.

(4) « Rythme royall is a verse of tenne syllables, and seuen such verses make a staffe » (Jacques I, *l. c.*, p. 38). — « Alwayis tak heid that the nomber of zour fete (= syllables) in euery lyne be euin, and nocht odde » (*Ib.*, p. 58 et suiv.). — « The most usual and frequented line of our English Poetry hath always run upon, and to this day is observed in such equal number of syllables, etc. » (William Webbe *A Discourse of English Poetry*, 1586, éd. Arber, p. 56). — « The first of them is of ten syllables, or rather five feet, in one verse » (*Ib.*, p. 59). Cp. Puttenham, *l. c.*, Bk. I, c. 3. — « Obseruatur praesertim numerus syllabarum ; non prorsus tamen neglecta quantitate » (John Wallis, *Grammatica linguae Anglicanae*, 1653, ch. 15 ; cité par M. Léon Morel, dans sa thèse sur Wallis, Paris, 1795, p. 70). — « The Structure of our verses, whether Blank or in Rhyme, consists in a certain number of Syllables ; and not in Feet compos'd of long and short Syllables, as the Verses of the Greeks and Romans » (Bysshe, *The Art of English Poetry*, London, 1702, p. 1). — « The Verses of 10 Syllables, which are our Heroic » (*Ib.*, p. 4).

nombre ne sont fixés par le schéma du mètre (v. § 187 ; 244, 1° ; 249, *Rem.* ; 257, *Rem.*). Mais il pourrait être intéressant de rechercher si l'accentuation de certains mots n'a pas imposé telle ou telle variation, en particulier à tel ou tel endroit du vers. *Nevertheless* et *civilisation*, par exemple, ne peuvent figurer dans un vers héroïque sans entraîner la présence d'un pied trissyllabique et l'addition d'une syllabe ou une modification dans l'alternance des fortes et des faibles :

> Nevertheless they know that I am he.
>
> TENNYSON, *Enoch Arden*, 854.

Les recherches de ce genre font partie de la *métrique verbale* (V. L. Havet, *Revue de Métrique*, I, Paris, 1894, p. 5 et suiv.).

CHAPITRE II

VARIATIONS SIMPLES

§ 305. La variation métrique est simple quand elle est indépendante et qu'elle détruit ainsi le syllabisme du mètre. Elle consiste alors, soit dans l'addition, soit dans la suppression d'une ou de plusieurs syllabes faibles. Suivant que le pied diminué ou augmenté contient une, deux, trois ou quatre syllabes, la variation s'appelle monosyllabique, dissyllabique, trissyllabique ou tétrasyllabique.

Il ne faut pas oublier que dans une suite de vers, surtout quand le silence final est absent ou presque nul, on peut regarder l'anacruse comme appartenant au dernier pied du vers précédent. Dans la citation suivante, par exemple, il y a une variation trissyllabique à la fin du premier vers :

What ail'd her then, that ere she enter'd, often
Her hand dwelt lingeringly on the latch ?

Enoch Arden, 514 5.

Dans ce chapitre, je considérerai en général chaque vers séparément ; mais le lecteur n'aura aucune peine à déduire de mes observations l'effet des variations sur le vers précédent ou le suivant.

§ 306. Je me bornerai d'ordinaire à indiquer en tête de chaque série d'exemples le caractère de la variation. Je donnerai aussi le schéma du mètre, à moins qu'il ne s'agisse du vers héroïque — *blank verse* ou *heroic rhyme*. Je rappelle que la forme régulière de celui-ci est f F f F f F f F f F, ou simplement 5 f F, avec une coupe après la quatrième syllabe, moins souvent après la sixième et moins souvent encore après la cinquième. Plus rarement elle se trouve ailleurs, presque jamais après la huitième syllabe et surtout après la neuvième ; parfois même, il n'y en a aucune de sensible (1). Ex. :

4 If thou wilt chide, thy lips shall never open (2).

SHAKESPEARE, *Venus and Adonis*, 48.

(1) Il est pourtant presque certain qu'on appuie davantage sur l'une des fortes intérieures.
(2) C'est cette césure qui est de règle en français. Elle se rencontre assez souvent en italien.

6 He burns with bashful shame : she with her tears (1).

Ib., 49.

5 Upon her promise did he raise his chin (2).

Ib., 85.

7 Doth quench the maiden burning of his cheeks (3).

Ib., 50.

Chaque poète a ses habitudes ; mais d'une manière générale, c'est la coupe après la quatrième syllabe qui peut passer pour la plus régulière, ensuite la coupe après la sixième (4). Le schéma du mètre peut donc s'écrire ainsi : f F f F | f F f F f F.

Rem. — Pour noter les variations métriques, on peut représenter l'anacruse par *a*, l'anacruse intérieure par *i*, le dernier pied par *t* (= terminaison), le premier pied par 1, le deuxième par 2, et ainsi de suite, en indiquant sous forme d'exposant le nombre des syllabes : a^0, a^1, a^2, a^3, 1^0, 1^1, 1^2, 1^3, etc. (5). Ainsi, dans le passage de *The Vision of Sin* que j'ai cité au § 231, le mètre étant F f F f F f F f F f, ou plus simplement 5 Ff, on peut noter par 2^3 la variation trissyllabique du vers suivant :

Low voluptuous music winding trembled. (2^3)

On indiquera par a^0 la suppression de l'anacruse dans le vers héroïque :

Worse and worse : she will not come ! — O vile. (a^0)

A. — ADDITION D'UNE SYLLABE FAIBLE.

§ 307. L'addition d'une syllabe faible modifie peu le caractère du rythme quand elle se produit au commencement ou à la fin d'une section, et que la faible additionnelle se rattache étroitement à une forte (F f, f F).

(1) C'est cette césure qui est de règle en italien. Il en était de même dans quelques-uns de nos vieux poèmes épiques (*Viol*, *Aüigier*, *Girarz de Rossilho*). — V. aussi *Regret*, de Paul Bourget.

(2) Cette césure est assez fréquente en italien. On la trouve parfois en vieux français.

(3) Cp. p. 268, note 1.

(4) Voici quelques chiffres donnés par MM. Van Dam et Stoffel, dans *William Shakespeare*, p. 194.

	SHAKESPEARE (heroic rhyme)	MILTON (sonnets)	MILTON (600 vers blancs)	POPE (*Rape of the Lock*)
4	40 %	40 %	20 %	40 %
5	20 %	10 %	20 %	30 %
6	20 %	20 %	20 %	10 %

On voit que chez Milton la coupe est plus libre dans le vers blanc que dans le vers rimé. Il en est probablement de même en général.

(5) Lire *a* (exposant) *o*, etc.

C'est qu'il y a à chaque pause marquée comme une légère interruption dans le mouvement du rythme. Ex. :

> Then lightly rocking baby's cradle, 'and he. (4³)
> *Enoch Arden*, 194.

Cette observation s'applique à la terminaison féminine et à l'anacruse intérieure irrégulières.

Au contraire, si la variation trissyllabique se présente sous forme de terminaison glissante (F f f.), la faible additionnelle, plus accentuée que la précédente, produit facilement l'impression d'une forte, et l'on est porté à donner aux trois syllabes F f f la valeur d'un pied et demi :

> Who never promiseth but he means to keep. (2³)

On peut être tenté de lire :

> Who never promiseth but he means to keep ; (3³)

ou bien même, en complétant le troisième pied par un silence :

> Who never promiseth but he means to keep.

Cet effet est moins à craindre quand le sens et la forme des mots poussent à accélérer la prononciation dans le pied augmenté, et que la forte suivante est très accentuée et très longue :

> Though faintly, merrily, far and far away. (2³)
> *Enoch Arden*.

Il ne se produirait guère si les sections avaient une forme fixe, comme en français. Il n'a pas lieu, d'ailleurs, quand le silence est insignifiant ou qu'il y a de suite plusieurs pieds trissyllabiques :

> He up the side, sweating with agony, got. (4³)
> After a lingering, ere she was aware. (2³)

A l'intérieur d'une section, il n'est guère possible, parce que la faible additionnelle s'efface trop avant la forte suivante pour ressortir au point de paraître forte elle-même. Tout au plus peut-elle ressembler, si elle est assez accentuée et assez longue, à la forte secondaire d'une dipodie diminuée (**F**f**F** ou **F** F f) ; encore la ressemblance n'est-elle qu'apparente, à cause de la différence de mouvement entre F f/ ou F/f et **F**f**F** ou **FF**f (1). Ex. :

> The diamond' ; but he answer'd, 'Diamond me (1³, 4³)
> No diamonds !...
> Tennyson, *Lancelot and Elaine*.

(1) Cp. § 211, *Rem.*

D'ailleurs, dans presque tous les cas certains de variations trissyllabiques, les deux syllabes faibles sont très légères. L'abrégement se fait sans la moindre difficulté. Nous avons vu qu'il a lieu même en prose, même dans les mots isolés. J'en ai cité plusieurs exemples dans la prosodie, tels que le mot *saucily*, par comparaison à *saucy* et à *sauce* (v. § 114).

1° Addition d'une faible a la fin du vers.

a. Terminaison féminine irrégulière.

§ 308. Cette variation introduit dans le vers héroïque une terminaison féminine irrégulière. Elle est dissyllabique si l'on considère le vers isolément ; dissyllabique, trissyllabique ou même tétrasyllabique, si l'on prend aussi en considération le vers suivant. Ex. :

In cluster; then a moulder'd church; and higher.
Enoch Arden, 4.

In sailor fashion roughly sermonizing.
Ib., 204.

For I'll be back, my girl, before you know it.
Ib., 193.

And Annie could have wept for pity of him.
Ib., 464.

To grasp the world with, and a foot to stamp it
Flat.
Tennyson, *Harold*.

Au début, la terminaison féminine n'était pas du tout exceptionnelle dans le vers héroïque. Chez Chaucer, elle domine ; mais elle a pour voyelle de la faible l'*e* neutre des désinences, si fréquent en moyen anglais (1). Une fois cet *e* disparu de la prononciation, les poètes ne virent plus guère chez leurs prédécesseurs et modèles que des terminaisons masculines, et ils se trouvèrent naturellement portés, tant par imitation inconsciente que par influence de la langue, à regarder plus ou moins cette forme comme la seule régulière. En imitant l'*endecasillabo sciolto* de Hippolito de' Medici, par la suppression de la rime dans le vers héroïque, Surrey s'est bien gardé de lui emprunter l'usage de la terminaison féminine, la seule qu'admette l'italien dans la poésie héroïque. Elle ne reparait que plus tard, à titre d'irrégularité, tantôt tolérée, comme dans le

(1) V. *Prol. Cant. T.* : swooté : rooté (1-2); sonnë : yronnë (7-8) : melodye : yë (9-10) ; coragés : pilgrimages (11-12) ; strondés : londés (13-14) ; endé : wendé (15-16) ; seke : seeke (17-18), etc. — On voit avec quelle exactitude Chaucer reproduit notre décasyllabe, qui ne connaissait pas d'autres terminaisons féminines, notre seule voyelle postaccentuée étant depuis le IXe siècle [ë]. En anglais, *-ing*, *-ful*, etc., étaient moins inaccentués.

drame de Shakespeare, tantôt proscrite, comme par Pope et son école, dans la poésie épique et la « heroic rhyme on serious matters » (1).

Rem. — La disparition de l'*e* inaccentué changeait aussi en terminaison tronquée la terminaison ordinairement tintante de l'octonaire et a contribué pour beaucoup à le transformer en un véritable septénaire. Quand la même modification se produisait en même temps à la coupe, le vers devenait un sénaire, c'est-à-dire un alexandrin plus ou moins irrégulier. C'est ainsi, et par une suite de régularisations diverses, que sont nés les mètres des ballades, la *poulter's measure*, la CM et la SM du *Hymn Book*, qui se retrouvent dans les *nursery rhymes*, dans la poésie lyrique de tous les siècles, surtout du XIXe, dans la strophe de l'*Ancient Mariner*, etc.

b. Terminaison glissante irrégulière.

§ 309. Variation trissyllabique :

(F f F f F f F f, F f F f F f F f)

Up, my Britons! On, my chariot, on, my chargers! Trample them under us!
TENNYSON, *Boadicea*.

2° ADDITION D'UNE FAIBLE APRÈS UNE COUPE.

Coupe glissante irrégulière.

§ 310. Variation trissyllabique :

Though faintly, merrily, far and far away. (2^3)
TENNYSON.

After a lingering, ere she was aware. (2^3)
Ib.

He up the side, sweating with agony, got. (4^3)
Id.

3° ADDITION D'UNE FAIBLE AU COMMENCEMENT DU VERS.

§ 311. C'est surtout dans le vers de quatre pieds, dont l'origine première est anglaise, que se rencontre souvent cette liberté (2).

a. Anacruse irrégulière.

(F f F f F f F)

And here the maiden sleeping sound.
SHAKESPEARE, *A Mids. N. 's Dr.*, II, ii, 74.

(1) Macaulay, *Essay on Moore's Life of Byron.*
(2) V. *Deuxième Partie*, § 164 et suiv.

You spotted snakes with double tongue.
Ib., 9.

The mist has left the mountain gray.
W. Scott, *Hunting Song.*

The seed ye sow another reaps.
Shelley, *To the Men of England.*

The daisy and the marigold.
Keats, *Realm of Fancy.*

But speak no more of his renown.
Tennyson, *Wellington.*

(F f F f F [f])

We look before and after
And pine for what is not.
Shelley, *To a Skylark.*

(F f f F [f f]

Alas for the rarity
Of Christian charity.
Th. Hood, *Bridge of Sighs.*

From mountain so rocky.
W. Scott, *Pibroch of Donuil Dhu.*

b. Anacruse redoublée (a^2) :

(f F f F f F f F)

They are all to blame, they are all to blame.
Tennyson, *Sailor Boy.*

(Heroic verse)

I am always bound to you, but you are free.
Id., *Enoch Arden*, 417.

I am saved; and so fell back, and spoke no more.
Ib., 908.

To the bottom; and dispersed and bent or broke (1).
Ib., 377.

Saying gently: Annie, when I spoke to you (2).
Ib., 445.

Thou art older and colder of spirit and blood than I.
Swinburne, *Marino Faliero*, III, i.

(1) Entre *-tom* et *dis-*, *and* reçoit un faible accent (v. § 86); il y a d'ailleurs une pause marquée.
(2) V. § 235 et 238.

4° Addition d'une faible au commencement d'un membre.

§ 312. *a. Anacruse intérieure irrégulière.*

Who hath relieved you? — Bernardo hath my place. (2³)
Shakespeare, *Hamlet,* I, i, 17.

I'm very glad to see you? — Good even, Sir. (3³)
Ib., ii, 167.

But how of Cawdor? The thane of Cawdor lives. (2³)
Id., Macbeth, I, iii, 72.

So dear a love my people bore me, nor set. (4³)
Id., Tempest, I, ii, 141.

Harpies or Hydras, or all the monstrous forms. (2³)
Milton, *P. L.*

The vessel scarce sea-worthy; but evermore. (3³)
Tennyson, *Enoch Arden,* 652.

Then lightly rocking baby's cradle, 'and he. (4³)
Ib., 194.

To follow; and thrice above him all the heavens. (1³)
Id., Holy Grail.

Many a sad kiss, by night, by day renewed. (2³)
Id., Enoch Arden.

b. Anacruse intérieure redoublée.

(f F f F f F f F)

They are all to blame, they are all to blame. (2³)
Tennyson, *Sailor Boy.*

(Heroic verse)

He is gone, she thought, he is happy, he is singing. (2³)
Id., Enoch Arden.

Après *thought, he* est tout à fait inaccentué ; entre *(hap)py* et *is*, il ne l'est qu'à demi (cp. § 86). Le rythme du vers est donc conforme à l'accentuation ordinaire.

Dans tous les exemples précédents (§ 309-311), nous avons une variation trissyllabique. En voici une tétrasyllabique :

(f f F f f F [f]

That the Eternal, the Immortal (1⁴)
Must unloose through life's portal (1).
Shelley, éd. Moxon, p. 215.

Césures féminines (Ff).

§ 313. Dans les vers de n'importe quel mètre, ou à peu près, le poète

(1) Le dernier pied du premier vers a aussi quatre syllabes : the Immortal must unloose..

anglais peut obtenir des coupes féminines sans rien changer au nombre de syllabes imposé par le mètre. Ex. :

And Philip answer'd, 'I will bide my year.
TENNYSON, *Enoch Arden*, 436.

With bag and sack and basket, great and small.
Ib., 63.

He knew her, as a horseman knows his horse.
Ib., 136.

Again in deeper inward whispers, 'lost!'
Ib., 712.

Ces coupes abondent. Nous pouvons leur donner le nom de coupes féminines simples, puisqu'elles n'introduisent dans le vers aucune complication, aucune irrégularité. On les appelle aussi césures féminines à l'italienne, parce que les Italiens les emploient souvent à la césure ou coupe obligatoire du décasyllabe roman (*endecasillabo*) (1) :

Sotto'l veláme | delli versi sáni.
Lasciate ogni speránza, | voi ch'entráte.
DANTE.

En italien, c'est le vers féminin qui est la forme régulière (de là le nom d'*endecasillabo*). Il y a donc parfaite analogie et parfaite symétrie, avec cette coupe féminine, entre la terminaison de l'hémistiche et celle du vers. En outre, l'accent est plus fort qu'en français (2), et les inaccentuées à voyelle pleine [*a*, *o*, *e*, *i*] rattachent mieux les deux moitiés du vers que ne peut le faire notre « *e* muet ».

§ 314. Notre versification n'admet cette césure ni dans le décasyllabe ni dans l'alexandrin (3). Aujourd'hui nous ne connaissons que la césure

(1) J'indique les accents fixes par un accent aigu ; le premier tombe sur la sixième syllabe, moins souvent sur la quatrième.

(2) Cp. p. 42, note 4.

(3) Il y en a pourtant quelques rares exemples dans notre ancienne poésie :

Buona pulcélla fu Eulaliá.
Cant. de Ste Eulalie.

Elle n'i gárde ricour ni parágе.
(Cité par Littré).

Les ombres nuísent aux bleds sans proufít.
(Cité par Quicherat).

La terra cróla per aqui on váu.
P. Vidal.

E dames e puchéles e garçóns.
Aiol.

De XXV córdes que la harpe há.
Guillaume Machaut.

J'en ai relevé deux ou trois, au hasard de mes lectures, chez les poètes contemporains :

Qu'attiédissent les bríses parfumées.
Thomas Braun, *L'An*, Bruxelles, 1897. T. S. V. P

masculine. Mais dans nos vieilles épopées, les chansons de geste, nos trouvères traitaient jadis la fin de l'hémistiche comme la fin du vers : à l'une comme à l'autre ils ajoutaient librement une syllabe, si bien que leur « décasyllabe » contient souvent onze ou douze syllabes :

Enz enl fou la gettérent, | come arde tóst.
Cantil. de Sainte Eulalie.

Si fait ma médre | plus que femme qui vívet.
Saint Alexis.

E ! France dúlce, | cum hoi remendras guáste !
Roland.

« Par deu », ço dist l'escúlte, | « cist gas valt treis des áltres ».
Voyage de Charlemagne.

A cause de son emploi dans notre vieille épopée, cette césure féminine a reçu le nom de *césure épique*.

Le vers héroïque anglais présente quelquefois un phénomène analogue, c'est-à-dire une coupe entre deux syllabes faibles, dont l'une est par conséquent irrégulière :

The thane of Cawdor ? | The thane of Cawdor lives.
(V. § 312, a).

Identiques en apparence, les deux cas ne comportent cependant pas une même analyse. C'est bien le premier membre de notre décasyllabe qui se trouve augmenté d'une syllabe par la césure épique : le second offre toujours et partout la même forme, du moins jusqu'à l'accent final. En anglais, au contraire, où les coupes féminines simples sont si fréquentes, on ne peut constater l'addition d'une faible qu'au commencement du membre qui suit la coupe féminine. Comparez le vers que je viens de citer à celui-ci :

Besides the thane of Cawdor. | But 'tis strange,
Ib., 122 ;

Et toi dont le térme terrestre arríve.
Xavier Privas (Antoine Taravel), *Chanson des Douleurs.*

Les autres vers de dix syllabes ont tous une césure masculine à la cinquième syllabe (je regarde comme masculines les coupes féminines élidées).

Et gicle róuge vers le ciel bléu.
Richepin, *Les Gourdes* (Le Journal, 2 avril 1898).

Les autres vers — de neuf syllabes, comme celui-ci — ont une césure masculine à la quatrième.

Camille aux yeux trístes, ô triste Camílle.
Jean Court, *La chanson de Camille* (Mercure de France, 1892).

Tous les vers du poème ont un accent fixe sur la cinquième syllabe.

Comme le montrent ces exemples et les vers italiens, la pause de la césure ne comporte pas forcément un silence : elle est accentuelle, temporelle et mélodique. V. § 255.

ou bien encore ces trois vers l'un à l'autre :

And Philip answer'd, | I will bide my time (1).
The vessel scarce sea-worthy ; | but evermore (2).
And make him merry | when I come home again (1).

Ce qu'il y a de particulier dans les deux derniers, ce n'est point, comme dans le cas de notre césure épique, la terminaison féminine du premier membre, mais bien l'anacruse ou le pied trissyllabique du second. Comme le vers héroïque anglais est une adaptation de notre décasyllabe, on a cru voir dans l'irrégularité en question « un souvenir particulièrement intéressant » de notre césure épique (3). Il n'en est rien. Les premières imitations de notre décasyllabe, bien incertaines d'ailleurs, suppriment ou redoublent n'importe où les syllabes faibles (4). M. Schipper et la plupart des métriciens reconnaissent chez Chaucer, le véritable père du vers héroïque anglais, des coupes de la forme Ff, fF, mais à tous les endroits du vers (5) et à côté de coupes féminines simples (Ff, F) : ce n'est donc pas là une imitation de notre césure épique, qui ne se rencontre qu'après le premier accent fixe et n'admet auprès d'elle aucune autre forme de coupe féminine. Il est fort douteux, en outre, que Chaucer ait trouvé la césure épique dans ses modèles français directs, tels que Guillaume Machaut. Quant aux autres poètes anglais, ils ne font guère que continuer et développer la versification de Chaucer. L'anacruse intérieure irrégulière n'est donc tout simplement qu'un de ces cas où le rythme libre de la poésie anglaise abandonne l'isosyllabisme imposé par un mètre d'origine étrangère. Il n'y a pourtant aucun inconvénient à parler en pareil cas de césure épique, si l'on trouve cette appellation plus commode que celle d'anacruse intérieure irrégulière, mais à condition de ne pas oublier la véritable nature du phénomène.

5° Addition d'une faible à l'intérieur d'un membre.

§ 315. Cette variation, principalement dans les vers sans anacruse, est

(1) V. § 261, 2°.
(2) V. § 260, 2°.
(3) Beljame, *l. c.*, p. 40.
(4) Ms. Harl. 2253, éd. Boddeker, *Geistliche Lieder*, Nr. XVIII, et *Weltliche Lieder*, Nr. XIV. La césure, masculine ou féminine, tombe après la deuxième forte :

His herte blod | he zef for al monkunne.
Bute heo me louye, | sore hit wol me rewe.

V. Schipper, dans le *Grundriss* de Paul, 1re éd., II¹, p. 1053 et suiv. — Ten Brink ne voit pas dans ce vers une imitation de notre décasyllabe (*Chaucer's Sprache*, p. 174 et suiv.) — à tort, je crois. Là où il en voit une, dans Wright, *Political Songs*, p. 253 et suiv. (v. Wülcker, *Altenglisches Lesebuch*, I, p. 74 et suiv.), la césure est toujours masculine et tombe après la deuxième forte :

For miht is riht, the lond is lawëles.

Comme le poème est parsemé de vers français, l'imitation n'est pas douteuse.
(5) Ten Brink n'admet pas la césure épique chez Chaucer, mais il la trouve chez Lydgate et les poètes postérieurs (*l. c.*, p. 176 et suiv.).

surtout fréquente au premier pied (1). Le premier pied du vers, dont la forte est en principe et presque toujours en pratique au moins légèrement renforcée, supporte mieux cette addition qu'un autre. Après une pause, d'ailleurs, il y a comme une interruption dans le mouvement : on se sent moins obligé de réduire le pied trissyllabique à la durée moyenne des pieds précédents en accélérant la prononciation. Il en résulte donc parfois un léger ralentissement dans l'allure du rythme, ralentissement qui se communique au reste du vers ou tout au moins de la section. Mais je crois que d'ordinaire il y a bien accélération.

a. Au premier pied de vers sans anacruse (1^3) :

F f F f F f
Scattering unbeholden.
SHELLEY, *To a Skylark.*

F f F f F f F
Shadowy dreaming Adeline.
TENNYSON, *Adeline.*

Many a chance the years beget.
Id.

F f F f F f F f F (f)
Gathering up from all the lower ground;
Narrowing in to where they sat assembled.
Id., Vision of Sin.

Dans ces exemples la variation est trissyllabique. Dans les suivants elle est tétrasyllabique (1^4) :

(f f) F f (f) F f (f) F f (f) F
Dizzying and deafening the ear with its sound.
SOUTHEY, *Lodore.*

Quickening with vision his eye that was veiled (2),
Freshening the force in his heart that had failed (2).
SWINBURNE, *Erechtheus.*

b. Au premier pied de vers à anacruse (1^3) :

The prettiest little damsel in the port.
TENNYSON, *Enoch Arden*, 12.

Came suddenly to an end. Another ship.
Ib., 623.

(1) Cp. « Dr. Abbott confines this licence to the first foot, and it is, no doubt, most frequent in that position... » Mayor, *l. c.*, 2e éd., p. 127 (1re éd., p. 105).

(2) Cp. Mayor, *l. c.*, 1re éd., p. 87, 96. — Je ne crois pas que beaucoup de lecteurs soient disposés à prononcer *quick'ning, fresh'ning.*

The sunny and rainy seasons came and went.
Ib., 619.

With many a scarce believable excuse.
Ib., 466.

To save the offence of charitable, flour.
Ib., 339.

Immingled with heaven's azure waveringly.
Id., *Gareth.*

The hoof of his horse slipt in the stream, the stream.
Ib.

4fF

Continuous as the stars that shine (1).
WORDSWORTH, *Daffodils.*

c. Au deuxième pied de vers sans anacruse (2^3) :

F f F f F f F (Ff)

Moved with violence, changed in hue.
Half invisible to the view.
Low voluptuous music winding trembled.
TENNYSON, *The Vision of Sin.*

Exemple de variation tétrasyllabique (cp. *a*) :

Dizzying and deafening the ear with its roar (2).
SOUTHEY, *Lodore.*

d. Au deuxième pied de vers avec anacruse (2^3) :

Savour of poisonous brass and metal sick.
KEATS, *Hyperion.*

Or often journeying landward; for in truth.
TENNYSON, *Enoch Arden*, 93.

The hollow bellowing ocean, and again.
Ib., 594.

The little innocent soul flitted away.
Ib., 269.

A fire dances before her, and a sound.
Id., *Œnone.*

(1) A cause des groupes de consonnes aisément prolongeables [sl, st], il est facile de donner à *as the st*(*ars*) la même durée qu'à (*cont*)*inuous*. Les consonnes sont plus longues qu'on ne se le figure (cp. *Troisième partie*, Livre I).

(2) Cp. 278, note 2.

f F f F f F (f)

Add sugar, nutmeg, and ginger.
HERRICK, *Twelfth Night.*

e. Au troisième pied de vers sans anacruse (3^3) :

F f F f F f F f (F)

He that ever following her commands.
TENNYSON, *Wellington.*

Wheeling with precipitate paces.
Id., The Vision of Sin.

f. Au troisième pied de vers à anacruse.

A later but a loftier Annie Lee.
TENNYSON, *Enoch Arden*, 744.

He laugh'd and yielded readily to their wish.
Ib., 367.

And make him merry when I come home again.
Ib., 199.

Of some precipitate rivulet to the wave.
Ib., 583.

Myriads of rivulets hurrying through the lawn.
Id., Princess.

Parables! Hear a parable of the knave.
Id., Gareth.

Hoping to still these obstinate questionings.
SHELLEY, *Alastor.*

Linger with vacillating obedience.
TENNYSON, *Gareth.*

g. A l'avant-dernier pied de vers sans anacruse (7^3) :

4 F f, F f F f F f F

Girt by half the tribes of Britain near the colony Camulodune.
While about the shore of Mona those Neronian legionaries.
TENNYSON, *Boadicea.*

h. A l'avant-dernier pied de vers à anacruse (4^3) :

To send abroad a shrill and terrible cry.
TENNYSON, *Enoch Arden*, 764.

To watch them overflow'd, or following up.
Ib., 20.

With fuller profits lead an easier life.
Ib., 374.

As trembling leaves in a continuous air.
SHELLEY, *Epipsychidion.*

For more than once in days of difficulty (1).
TENNYSON, *Enoch Arden*, 253.

And lived a life of silent melancholy (1).
Ib., 259.

Their voices make me feel so solitary (1).
Ib., 394.

Then Philip standing up said falteringly (1).
Ib., 283.

Among the palms, and ferns, and precipices (1).
Ib., 589.

Whose Friday's fare was Enoch's ministering (1).
Ib., 100.

A yet warm corpse and yet unburiable (1).
Id., *Gareth.*

The sound of many a heavily galloping hoof (2).
Id., *Geraint.*

Cp. : Thou art older and colder of spirit and blood than I (3).
SWINBURNE, *Marino Faliero.*

B. — ADDITION DE DEUX SYLLABES FAIBLES.

§ 316. Comme je considère chaque pied à part, il s'agit ici de deux syllabes successives. Nous avons vu dans les citations précédentes, surtout dans les deux dernières, qu'un même vers peut présenter en plusieurs endroits la substitution d'un pied de trois syllabes, par exemple, au pied régulier de deux.

1° A LA FIN DU VERS (t^3).

On a ainsi une terminaison glissante irrégulière. La variation est très-

(1) Terminaisons faibles (v. § 251). Quelques-unes sont douteuses (v. § 217).

(2) Tous les pieds ont trois syllabes, excepté le premier et le dernier : ce vers de « dix syllabes » en contient treize. — Il est à peine nécessaire de faire remarquer combien le rythme correspond au sens. Je rappelle que ce n'est pas ici de l'harmonie imitative au sens où l'on prend ce mot d'ordinaire : si le vers donne l'impression de la rapidité, c'est par l'accélération de notre activité vocale et auditive.

(3) Tous les pieds ont trois syllabes, excepté les deux derniers. Le sens indique qu'on ne doit pas accélérer la prononciation : nous avons là plutôt une véritable modulation rythmique, un rythme trissyllabique et de genre différent.

syllabique, quand on lit le vers isolément ; tétrasyllabique, dans bien des cas, quand on rattache l'anacruse du vers suivant au pied augmenté. J'ai déjà fait observer que cette terminaison glissante est presque toujours douteuse, et qu'il est plus exact en général de regarder le vers comme un alexandrin (1).

> But love and nature, these are two more terrible.
> And little-footed China, touched on Mahomet.
>
> TENNYSON, *The Princess.*

2° A LA COUPE.

Il en résulte une coupe glissante irrégulière et une variation tétrasyllabique. Ici encore, il sera souvent plus exact de lire le vers comme un alexandrin (2). C'est le cas, si je ne me trompe, pour ceux que je marque ici d'un astérisque :

> Shuddering, and when the beauteous hateful isle. (1^4)
> TENNYSON, *Enoch Arden*, 613.
>
> Camelot, a city of shadowy palaces. (1^4)
> TENNYSON, *Gareth.*
>
> Murmuring from Glaramara's inmost caves. (1^4)
> WORDSWORTH.
>
> Sanguelac, Sanguelac, the arrow, the arrow, away! (2^4)
> TENNYSON, *Harold.*
>
> *The flux of company, anon a careless herd. (2^4)
> SHAKESPEARE.
>
> *For nought but provender, and when he's old, cashier'd. (2^4)
> *Id., Othello*, I, i, 49.

Cette variation tétrasyllabique est plus admissible au premier pied qu'ailleurs, pour les raisons que j'ai données plus haut (§ 315). Elle ralentit souvent le tempo d'une manière très sensible, comme dans le vers de Wordsworth, dont on admire le rythme lent et sonore. Dans le premier et le troisième vers de Tennyson, elle produit un effet bien différent, différent aussi dans chaque cas.

3° AU COMMENCEMENT DU VERS.

Annacruse double irrégulière (a^2).

La variation est tétrasyllabique ou même pentasyllabique quand le vers précédent a une terminaison féminine ou glissante.

(1) V. § 250 et 307.
(2) V. § 257 et 307.

F f f F (f f)

Or the black flowing river,
Made her tremble and shiver (1).

Th. Hood, *Bridge of Sighs*.

Is beginning to toll,
And the hand that has writt'n it (2).

Longfellow, *Curfew*.

Leave untended the herd,
Leave the corpse uninterr'd (3).

W. Scott, *Pibroch of Donuil Dhu*.

F f f F f f F f f F

Should the soldiers of Saul look away from the foe.

Byron, *Song of Saul*.

4° A l'intérieur d'une section.

Vers à anacruse.

Cette variation tétrasyllabique est rare. Je n'en connais d'exemples qu'au premier pied du vers, ou plus rarement d'une section, après une coupe. A ces endroits, comme je l'ai dit, il y a d'ordinaire un renforcement métrique, qui permet plus facilement de prolonger le pied, et après toute pause il y a comme une interruption du mouvement. Comme l'anacruse est supprimée, le vers ne se trouve augmenté que d'une syllabe. Il sera utile de comparer ces variations tétrasyllabiques à celles que j'ai citées plus haut (4) : elles présentent exactement le même caractère. La seule différence, c'est que dans les citations précédentes le mètre est en général sans anacruse et de rythme trissyllabique ou mixte.

a. Au premier pied du vers (1°).

Galloping of horses over the grassy plain (5).

Tennyson.

(1) A *made her* cp. *Saying*, § 311, *b*.

(2) Le poète écrit *'n* pour indiquer que le [*n*] est asyllabique avant l'enclitique *it* (v. § 54). — Ces quatre anacruses dissyllabiques suivent chacune un vers masculin ; la variation est donc purement trissyllabique. On peut regarder cette coïncidence comme un exemple de variation combinée, mais seulement dans *Bridge of Sighs* ; dans *Curfew*, les vers pairs sont tous masculins.

(3) La scansion *f*fFffF est assurée par la forme du vers suivant : The flock without shelter — The bride at the altar. Il se comprend que le poète ait passé, peut-être inconsciemment, de la forme Ff*f*Ff*f* (Come away, come away) à *f*fFffF et ensuite à fFffFf, d'autant que plusieurs des vers précédents sont féminins.

(4) V. § 312 fin, 315 *a* et *c*.

(5) Dans ce vers, il y a au premier pied une accélération de la prononciation, qui est conforme au sens.

Hammering and clinking chattering stony names (1).
Id.

Petulant she spoke and at herself she laughed (1).
Id.

Muttering and mumbling, idiotlike it seem'd (1).
Id., Enoch Arden, 635.

Faltering and fluttering in her throat, she cried (1).
Id., Princess.

Pitying the lonely man, and gave him it.
Id., Enoch Arden, 660.

Weakening the man, till he could do no more.
Ib., 821.

Shuddering through India. Thou serenest air (1).
SHELLEY, éd. Moxon, p. 188.

Numerous as gnats upon the evening gleam (1).
Ib., p. 624.

Misery has killed its father, yet its father.
Ib., p. 272.

Hemming the horizon round, in silence lay.
Id., Revolt of Islam, I, XLVII.

Gathering from all those homes now desolate (2).
Ib., VI, LI.

Annual for me the grape, the rose renew (3).
POPE.

4 f F

Fluttering and dancing in the breeze. (1)
WORDSWORTH, *The Daffodils.*

b. Au pied qui suit une pause.

And threw behind muttering with hoarse harsh voice (5). (3^4)
SHELLEY, éd. Moxon, p. 306.

And others sat chattering like restless apes (4). (3^4)
Ib., p. 635.

(1) Dans ces vers, il y a au premier pied une accélération de la prononciation, qui est conforme au sens.

(2) Ici, le pied tétrasyllabique est suivi de pieds lourds, qui permettent de ralentir sans inconvénient la prononciation.

(3) 1^3 si l'on prononce [*'ænjwəl*].

(4) Cp. note 1.

(5) Le contraste entre l'accélération exigée par le 3e pied et le ralentissement imposé par la la forme du 4e, tout le monde s'en rendra compte, produit un effet particulier, conforme au sens.

The broad and burning moon lingerinly rose (1). (4^{t})
Ib., p. 364.

And there were none but few goodlier than he. (4^{t})
TENNYSON, *Gareth*.

4 f F

You might see the nerves quivering within (2). (3^{t})
SHELLEY, *Ib.*, p. 409.

C. — SUPPRESSION D'UNE SYLLABE FAIBLE.

§ 317. Cette variation se produit surtout avant ou après un silence, qui ient lieu de la syllabe disparue, au moins en partie, et qui s'appelle pour ette raison *silence compensatoire*.

1° SUPPRESSION D'UNE FAIBLE A LA FIN DU VERS.

a. Terminaison féminine irrégulière (t^{2}).

F f f F f f

Decently, kindly.
Smoothe and compose them.
TH. HOOD, *Bridge of Sighs*.

Quand le vers suivant commence par une anacruse simple, il n'y a pas à ropremeut parler de variation dissyllabique, mais un pied trissyllabique oupé en deux :

Loop up her tresses
Escaped from the comb.
Ib.

b. Terminaison masculine irrégulière (t^{1}).

Je ne m'en rappelle pas d'exemple certain. Les vers de rythme dissyllaique se terminent presque toujours régulièrement par une syllabe forte.

2° SUPPRESSION D'UNE FAIBLE AU COMMENCEMENT DU VERS.

a. Suppression de l'anacruse (a^{0}).

Il y a ainsi, d'ordinaire, une variation monosyllabique au dernier pied lu vers précédent. Dans le vers héroïque, cette suppression est en général ompensée d'une manière ou d'une autre ; il s'agit alors d'une variation

(1) L'effet est dû au ralentissement du tempo. Il y en a de semblables en musique.
(2) Cp. p. 284, note 1.

combinée. Ce n'est point le cas toutefois dans plusieurs vers de Chaucer, de Marlowe et de Shakespeare.

Now it schyneth, now it reyneth fastë.
CHAUCER, *Knight's Tale*, 677.

Nymphës, Faunës, and Amadrydës.
Ib., 2070.

Twenty bookës, clad in blak or reed.
Id., *Prol.*, 294 (1).

Al bismotered with his habergeoun.
Ib., 76.

Eyes, when that Ebena steps to heaven.
MARLOWE, *Tamburlaine*, Ist Part.

Mortimer? Who talks of Mortimer?
Id., *Edward II.*

Jerome's Bible, Faustus, view it well.
Id., *Faustus.*

Worse and worse; she will not come! O vile.
SHAKESPEARE, *Tam. of the Shrew*, V, ii, 93.

Tear for tear, and loving kiss for kiss.
Id., *Tit. Andr.*, V, iii, 156.

Farewell, kinsman, I will talk with you (2).
Id., *I. Henry IV*, I, iii, 234.

La suppression de l'anacruse est très fréquente dans le vers de quatre pieds (fFfFfFfF). Ce vers, en effet, bien que régularisé par l'influence de notre octosyllabe ou même confondu avec lui, n'est autre chose que la continuation d'un mètre indigène à rythme mixte (3).

(1) Ten Brink n'admet pas que Chaucer supprime ainsi l'anacruse. Comme le vers est indifféremment féminin ou masculin, et même plus souvent féminin que masculin, on ne saurait parler de variation combinée, avec transport de l'anacruse à la fin du vers précédent. D'ailleurs le vers 2070 du *Knight's Tale* est précédé d'un vers masculin. Chaucer avait, d'autre part, trouvé quelque chose d'analogue chez l'un de ses modèles français, Guillaume Machaut, dont il a imité le *Dit de la Fontaine amoureuse* dans son *Boke of the Duchesse* :

A la harpe et son gent cors parer.
Dit de la harpe, 2.

Dans tous les vers de ce poème que j'ai lus (Bartsch, *Chrestomathie*), l'*e* s'élide à la césure :

Avait la harpe en si grant reverence.
Ib., 78.

(2) On ne saurait appliquer aux vers de Shakespeare les considérations, parfois étranges, qu'Abbott fonde sur la prononciation actuelle. Au XVIe siècle on prononçait [*wurs, te:r, fa:r*], non pas [*wə:s, tiə, fɛə*]. Seuls, d'ailleurs, les deux derniers mots peuvent compter aujourd'hui pour deux syllabes, à cause de leur diphtongue impropre (§ 29, 57); et l'anacruse n'en disparait pas moins, mais avec compensation.

(3) V. *Deuxième Partie*, § 164 et suiv.

Lady Clara Vere de Vere.
Trust me, Clara Vere de Vere.
TENNYSON, *Lady Clara, V. de V.*

Fool, he answer'd, death is sure.
Id., The Sailor Boy.

Lovers long betrothed were they.
Id., Lady Clare.

Strengthen me, enlighten me.
Id., Ode to Memory.

Thirty steeds both fleet and white.
W. SCOTT, *Last Minstrel.*

Carved in figures strange and sweet.
Is the night chilly and dark?
COLERIDGE, *Christabel.*

Robed in flames and amber light.
MILTON, *L'allegro* (1).

Night and day on me she cries.
Anon., *Fair Helen, Golden Treasury*, p. 87.

3 f F

Weigh the vessel up.
W. COWPER, *Loss of the Royal George.*

7 f F

All the valley, mother, will be fresh, and green, and still.
TENNYSON, *The May Queen.*

b. Réduction de l'anacruse double à une simple.

Vers à rythme trissyllabique de mesure diverse.

No lovelier spirit than thine.
BYRON.

That host with their banners at sunset were seen.
Id., Destr. of Sennach.

But little he'll reck, if they let him sleep on.
Burial of Sir John Moore.

The wages of sin is death if the wages of virtue be dust.
TENNYSON, *Wages.*

Sir Richard spoke, and he laughed, and we reared a hurrah and so.
Id., Revenge.

(1) L'anacruse disparaît si souvent que le mètre peut se représenter par (f) F f F f F f F.

3° Suppression d'une faible au commencement d'une section, après une coupe.

Suppression de l'anacruse intérieure

Dans la plupart des vers anglais, le poète peut obtenir une coupe masculine sans rien changer au mètre :

And Philip Rey, the miller's only son.
Tennyson, *Enoch Arden*, 13.

f F f F f F f F
Thy sweet child Sleep, the filmy-eyed.
Shelley, *To Night*.

She stole along, she nothing spoke.
Coleridge, *Christabel*.

F f F f F f F
Silver'd o'er; and so was this.
Shakespeare, *Merch. of Ven.*, II, ix, 69.

F f (f) F f (f) F f (f) F
Father will come to his babe in the nest.
Tennyson, *Lullaby*.

Par conséquent, s'il manque une faible entre deux fortes après une coupe, on ne remarque cette irrégularité qu'au commencement du deuxième membre. En d'autres termes, il y a suppression de l'anacruse intérieure. Nous avons ici le pendant exact de la suppression de l'anacruse initiale, avec variation monosyllabique au pied précédent (cp. 2° *a*). Dans tous les exemples cités ci-dessous, il y a une pause temporelle sur la dernière syllabe de la section intérieure. Par un léger prolongement de cette pause, il est possible de remplir un pied, surtout quand il y a en outre un silence

f F f F f F f F
Is the night chilly and dark?
Coleridge, *Christabel*.

F f F f F f F
Yet but three? Come one more.
Shakespeare, *Mids. N.'s Dr.*, III, ii, 437.

Here she comes, curst and sad.
Ib., 439.

Over hill, over dale.
Ib., II, i, 2.

So be gone : you are sped.
Id., Merch. of Ven., II, ix, 72.

f F f F
Sold, sold.
TENNYSON, *The Ringlet.*

F f F
To the fields
Come, come,
Where the bees
Hum, hum.

Les exemples précédents sont empruntés au vers de quatre pieds ou à sa résolution en deux vers (cp. 2° *a*). Pour en trouver dans le vers héroïque, il faut remonter à Shakespeare, qui en présente un très grand nombre :

Horrible sight ! — Now I see 'tis true. (2^1)
Macbeth, IV, i, 122.

You and your crafts, you have crafted fair.
Coriol., IV, vi, 118.

I know a bank where the wild thyme blows (1).
Mids. N.'s Dr., II, i, 249.

Enough to fetch him in. — See it done. (3^1)
Ant. and Clesp., IV, i, 14.

Or night kept chain'd below. — Fairly spoke.
Temp., IV, i, 31.

But soft ! company is coming here. (1^1)
Tam. of the Shrew, IV, 5, 26.

Remember what I tell you. — Well, madam (2). (4^1)
Lear, I, iii, 21.

Stay, speak, speak, I charge thee, speak ! $(1^1, 2^1)$
Hamlet, I, i, 51.

Is goads, thorns, nettles, tails of wasps.
Wint.'s Tale, I, ii, 329.

V. encore : *Macbeth*, II, i, 19, 51 ; IV, iii, 3 ; *Coriol.*, I, iv, 2 ; *Rich. II*, II, i, 148 ; *Tit. Andr.*, V, ii, 13 ; *Hamlet*, I, iii, 8 ; IV, vii, 60 ; *All's Well*, III, iv, 29 ; V, iii, 184 ; *Lear*, I, iv, 365 (2) ; IV, iv, 20 ; vi, 177 ; *Meas. f. Meas.*, II, ii, 159 ; *Jul. Cæs*, III, ii, 153 ; IV, iii, 179 ; IV, iii, 9 ; *Cymb.*, V, v, 407 ; *Wint.'s Tale*, II, iii, 14 ; *Mids. N.'s Dr.*, IV, i, 189 ; *Ant. and Cleop.*, III, xiii, 47, etc., etc.

(1) Shakespeare prononçait [*hwe:r*], non pas [illegible]. Cp. p. 286, note [illegible].

(2) Faut-il admettre que la terminaison féminine compense la suppression de l'anacruse intérieure ?

4° Suppression d'une faible a l'intérieur d'une section.

a. Variation monosyllabique.

En pareil cas, il n'y a plus de silence pour remplacer la faible absente : le syllabisme du mètre est plus sensiblement violé, le rythme perd davantage de son caractère dissyllabique. Aussi cette variation est-elle assez rare, même dans les vers de quatre pieds. Il est vrai que dans plusieurs des exemples précédents, le silence est très faible et souvent supprimé, si bien que, n'était la pause accentuelle et mélodique, il vaudrait mieux les classer ici. Encore y a-t-il aussi une pause accentuelle et mélodique dans la plupart des vers que je vais citer, sinon dans tous. Le pied monosyllabique se trouve parfois à l'endroit où tombe d'ordinaire la coupe :

4 f F

Thy brother death came and cried (1).

SHELLEY, *To Night.*

Is the night chilly and dark (2) ?

COLERIDGE, *Christabel.*

Mais presque toujours c'est l'avant-dernier du vers. A cet endroit la rencontre de deux fortes choque d'autant moins que la seconde peut s'affaiblir sans inconvénient avant le silence final (3) et que d'ordinaire elle n'est pas suivie immédiatement d'une faible. On a ainsi une terminaison tintante forte, la seule forme sous laquelle la terminaison tintante se soit perpétuée jusqu'à nos jours dans la poésie littéraire (4). C'est là, comme on le sait, une cadence dipodique, qui correspond à la cadence rythmique souvent recherchée en prose (5). Il y a donc sur la première forte une pause accentuelle, et par conséquent temporelle, qui permet de la prolonger sans difficulté pendant la durée d'un pied.

f F f F f F f F et F f F f F f F

He went to catch a bird's nest.
He went to shoot a wild duck.

Nursery Rhyme, Simple Simon.

Tell me, little rain drops.

Aunt Effie's Rhymes.

(1) La langue garde la position de [*θ*] jusqu'au commencement de [*k*].

(2) Cp. Bridges, *l c.*, p. 75 et Mayor, *l. c.*, 2e éd., p. 83. — On prolonge ici l'occlusion du [*t*] qui sert à la fois aux deux mots *night* ['*naĭt*] et *chilly* ['*tʃili*], tout en recevant une nouvelle impulsion de force dans le second. Il en résulte bien un silence, mais ce silence fait partie d'un phonème ; il n'est, d'ailleurs, que prolongé, non ajouté.

(3) V. § 181.

(4) V. § 254, 2°.

(5) V. § 253.

If that you will France win.
SHAKESPEARE, *Henry V*, I, ii, 167.

Toad that under cold stone.
Id., *Macbeth*, IV, i, 6.

The only pretty ring time (1).
Id., *As You Like it*, V, iii, 20.

Swifter than the moon's sphere (2).
Id., *Mids. N. 's Dr.*, II, i, 7.

While gazing on the moon's light (3).
MOORE, *While gazing, etc.*

2 f F

The moon's smile (3).
The moon looks.
Ib.

In spring time (1).
SHAKESPEARE, *As You Like It*, V, iii, 30.

3 f F

Next crown the bowl full
With gentle Lamb's wool.
With store of ale too.
And thus ye must do.
HERRICK, *Twelfth Night*.

Pour le vers héroïque, voici d'abord deux exemples empruntés au poème moyen anglais où il apparaît pour la première fois à coup sûr (4) :

For wit is qued, the lond is wrongful,
For god is ded, the lond is sinful (5).

Shakespeare supprime aussi parfois la faible à l'avant-dernier pied de ce vers (4[1]) :

The squirrel's hoard and fetch thee new nuts.
Mids. N. 's Dr., IV, i, 40.

(1) C'est ainsi, me semble-t-il, qu'on doit lire. Cp. la musique, dans le *Song Book* (*Golden Treasury Series*), p. 26.

(2) Les vers précédents, et je pourrais en citer d'autres, montrent qu'il n'est pas nécessaire de supposer la prononciation ['*mu:nəz*]. Et puis l'usage ordinaire de Shakespeare s'y oppose. Il est probable, au contraire, que le poète croyait cette variation monosyllabique justifiée, parce que la prononciation de son temps l'introduisait dans des vers anciens où la désinence du génitif avait jadis formé syllabe [*ëz*] (cp. § 308).

(3) Les vers correspondants de la même strophe et de la suivante présentent aussi cette forme. La scansion est garantie par le rythme des autres vers et par la musique (V. *Song Book*, p. 308.)

(4) V. p. 277, note 4. Ces vers correspondent à ceux que j'ai cités au § 276, 2°, *a*. Il est intéressant de constater la suppression d'une faible dans cette imitation directe de notre décasyllabe, au beau milieu d'un poème entremêlé de vers français.

(5) *Qued* ['*kwɛ:d*] = v. angl. *cwēad* = v. frison *quād* « mauvais, méchant ». — *God* ['*go:d*] = *good*, *ded* ['*dɛ:d*] = *dead*. — L'*o* est long [*ɔ:*] dans *lond* = *land* et dans *wrong*.

This ignorant present, and I feel now.
Macbeth, I, v, 58.

And with my sword I'll keep this door safe.
Tit. Andr., I, i, 288.

For I intend to have it ere long.
I *Henr. VI,* I, iii, 87.

Il emploie plus rarement ce genre de terminaison à la coupe :

The good gods will mock me presently (1). (1^{1})
Ant. and Cleop., III, iv, 15.

I'll watch as long for you then. Approach. (3^{1})
Merch. of Ven., II, vi, 24.

Ailleurs qu'à la fin du vers ou à la coupe, la variation monosyllabique simple ne se rencontre guère chez lui :

Just as you left them, all pris'ners, Sir (2). (3^{1})
Temp., v, i, 8.

Not i' the worst rank of manhood, say't. (2^{1})
Macbeth, III, i, 103.

Je clos cette liste par un vers de Keats qui semble présenter une coupe tintante féminine.

and the raft
Branch down sweeping from a tall ash-top (3).
p. 13, *Endymion.*

Dans la strophe de *The Last Chantey*, par Kipling, la faible est supprimée au premier et au troisième pied du premier vers :

Thus said the Lord in the Vault above the Cherubim.
Loud sang the souls of the jolly, jolly mariners.

b. Variation dissyllabique.

Les exemples qu'on peut citer se trouvent dans des vers à rythme plutôt mixte que trissyllabique. Il y a bien une variation, mais elle est régulière.

Not a drum was heard, not a funeral note. (1^{2})
Burial of Sir John Moore.

(1) La voyelle de *good* était encore longue [*gu:d*] ; autrement, on prononcerait aujourd'hui [*gʌd*]. Cp. p. 74, note 2.

(2) Il vaut mieux prononcer ainsi, je crois, que de regarder *left them* comme deux pieds et *all* comme une anacruse intérieure.

(3) Pour l'accentuation des trois dernières syllabes, v. § 83.

C'est le cas, on le sait, dans les imitations de l'hexamètre classique. La plupart des poètes emploient comme faible unique une syllabe quelconque ; Kingsley choisit presque toujours une syllabe lourde :

Blissful, they turned them to go : but the fair-tressed Pallas Athenè (4^2)
Rose, like a pillar of tall white cloud, toward silver Olympus (1). (3^2)
Andromeda.

D. — SUPPRESSION DE DEUX SYLLABES FAIBLES.

§ 318. On supprime parfois jusqu'à deux syllabes faibles.

1° A la fin du vers.

On obtient ainsi une terminaison masculine.

2 F f f

Weary of breath. (2^1)
Fashion'd with care.
The rough river ran.
Th. Hood, *Bridge of Sighs.*

Dans ces vers on a une variation monosyllabique. Dans les suivants, la variation est dissyllabique si l'on tient compte de l'anacruse :

With many a light (2^1)
From window and casement.
Ib.

Dans ceux-ci il n'y a pas de variation syllabique au dernier pied, mais un simple enjambement des deux faibles sous forme d'anacruse double :

The bleak wind of March (2^1)
Made her tremble and shiver.
Ib.

The Curfew Bell (2^1)
Is beginning to toll.
Longfellow, *Curfew.*

2° Au commencement du vers (a'').

L'anacruse double disparait parfois, surtout dans les vers de quatre pieds à base trissyllabique.

(1) Ici encore, on peut voir combien la ponctuation est « misleading » : il n'y a ni silence ni pause d'aucune sorte entre *Blissful* et *they*, non plus qu'entre *Rose* et *like*.

4 f f F

Ocean and earth from the lordship of night,
Quickening with vision his eye that was veiled.

Swinburne, *Erechtheus.*

Singing alone in the morning of life.

Tennyson, *Maud.*

Lightly they'll talk of the spirit that's gone.

Burial of Sir John Moore.

3 f f F

Bright be the place of thy soul.

Byron.

6 f f F

Why did they prate of the blessings of peace who have made them [a curse ?.
Glory of warrior, glory of orator, glory of song.

Tennyson, *Wages of Sin.*

3° Au commencement d'une section, après une coupe.

L'anacruse intérieure double est aussi parfois supprimée (i^0) :

4 f f F

Clear and cool, clear and cool. (2^1)

Ch. Kingsley.

And the hoofs of the horses beat, beat. (3^1)

Tennyson, *Maud*, II, 5.

Roll and rejoice, jubilant voice. (2^1)

Id., Welcome to Alexandra.

Marched them along, fifty-score strong. (2^1)

Browning, *Cavalier Tunes.*

March, march, Ettrick and Teviotdale.

W. Scott.

3 f f F

Come away, come away, death. (2^1)

Shakespeare.

8 f f F

Whither away ? Listen and stay ! mariner, mariner, fly no more. (2^1, 4^1)

Tennyson, *Sea Fairies.*

4° A l'intérieur d'une section.

Elle est plus rare encore à cet endroit que celle d'une seule faible. Il

faut en effet qu'une syllabe unique se prolonge de manière à en valoir trois.

4 f (f) F

The stream flows, the wind blows, (1[1], 3[1])
The cloud fleets, the heart beats. (1[1], 3[1])

TENNYSON, *Nothing will die.*

2 f (f) F

Long dead. (1[1])

Id., *Maud*, II, 5.

3 f f F

Not a friend, not a friend greet. (2[1])

SHAKESPEARE.

f F f f F f f F f

But winter and rough weather (1). (2[1])

Id., *As You Like It*, II, v, 8.

On remarquera que dans tous ces exemples la suppression de deux faibles a lieu à l'avant-dernier pied (cp. § 317, 4°, *a*).

E. — ADDITION D'UN PIED.

§ 319. Nous avons vu que dans les versifications romanes la dernière forte du vers est toujours très accentuée (v. § 217, 251). Dans ce vers de Manzoni,

Tu dalle stanche ceneri.

Il cinque Maggio.

ce- est la seule syllabe de *ceneri* qui puisse s'employer comme forte à la fin du vers ou à la césure. La terminaison glissante est donc très nette en italien et en espagnol ; elle ne peut jamais se confondre avec une autre.

Il n'en saurait être ainsi en anglais : toute syllabe peut jouer le rôle de forte avant un silence (2); de très bonne heure, dans l'imitation du décasyllabe roman, le déplacement de l'accent a changé les terminaisons fortes en terminaisons faibles — *charite* [*tʃari'te:*], par exemple, en *charity* [*'tʃærɪtɪ*] (3).

Aussi est-il bien difficile de ne pas donner le même genre de terminaison aux vers suivants :

(*a*) And moving towards a cedarn cabinet.

TENNYSON, *Geraint.*

(1) Cp. le vers correspondant : Come hither, come hither, come hither.

(2) V. § 181.

(3) That she was out of alle charite [*ðat ˌʃe: was 'u:t ɔf 'alle ˌtʃari'te:*]. Chaucer, *Prol.*, 452. Prononcé à la moderne, ce vers devient : That she was out of all charity [*ˌðæt ʃi: wɔz ˌaut əv 'ɔ:l 'tʃærɪtɪ*], avec une variation monosyllabique (3[1]) et une terminaison faible. Cp. § 70 et 266 *a*.

(b) And little-footed China, touched on Mahomet.
Id., Princess.

(a) O son, thou hast not true humility.
Id., Holy Grail.

(b) Or contradicted but with proud humility.
BYRON, *Don Juan.*

(a) Elaine the fair, Elaine the lovable.
TENNYSON, *Lancelot and Elaine.*

(b) But love and nature, these are two more terrible.
Id., Princess.

Si les vers impairs (*a*) ont cinq pieds, les vers pairs (*b*) ne sauraient guère en avoir moins de six. Peu importe ce que le poète a voulu consciemment (1). La plupart des lecteurs donneront aux vers pairs six pieds, sans peut-être même s'en apercevoir le moins du monde. Dans certains cas, un lecteur averti pourra sans trop de peine ramener la mesure du vers au nombre de pieds réglementaire, en glissant sur les trois dernières syllabes ; ce sera encore plus facile quand le pied précédent est alourdi par des syllabes accentuées et sonores, comme dans le dernier vers cité (2). Mais, en général, on lit ces prétendus vers héroïques comme de véritables sénaires, comme des alexandrins à césure libre.

On peut appliquer une remarque analogue aux coupes glissantes, surtout quand elles sont suivies d'une syllabe faible.

1° The flux of company, anon a careless herd.
SHAKESPEARE, *As You Like It*, II, i, 52.

For nought but provender, and when he's old, cashier'd.
Id., Othello, I, i, 49.

Murmuring, from Glaramara's inmost cave (3).
WORDSWORTH.

2° She answer'd craftily : 'Will you walk thro' fire.
TENNYSON, *Gareth.*

Who never promiseth, but he means to keep.
SHAKESPEARE.

The diamond '; but he answer'd, 'Diamond me
No diamonds ! for God's love, a little air (4) !
TENNYSON, *Lancelot and Elaine.*

(1) V. § 250.
(2) V. § 249, 3° *a*, et 316, 1°.
(3) V. § 316, 2°. Un lecteur averti et adroit se contentera de ralentir le mouvement, comme y invite la forme pleine et sonore des pieds, sans en ajouter un sixième : Murmuring from Glaramara's inmost cave.
(4) Dans le premier vers, *but he* peut se lire comme une anacruse intérieure.

Rien ne les distingue à première vue, sinon en réalité, des terminaisons faibles, telles que les suivantes :

> She lives in Castle Perilous ; a river.
>
> TENNYSON, *Gareth*.
>
> With hands, and courtesy ; but when the Prince.
>
> *Ib.*
>
> The region ; nor bright, nor sombre wholly.
>
> KEATS, *Endymion*, p. 42.

La dernière syllabe des terminaisons glissantes ne prend pourtant pas cette apparence ou même ce caractère de forte quand le silence est très bref (*a*), quand la syllabe suivante est une forte bien accentuée (*b*), quand la prononciation s'accélère véritablement (*c*), quand les pieds précédents sont trissyllabiques (*d*) :

(*a*) Camelot, a city of shadowy palaces. (1^4)
TENNYSON, *Gareth*.

(*b*, *c*) Though faintly, merrily — far and far away. (2^1)
Id., *Enoch Arden*, 610.

(*a*, *b*, *d*) He up the side, sweating with agony, got. (4^3)
Id., *Lancelot and Elaine*.

(*d*) Neither a borrower, nor a lender be (1). (2^3)
SHAKESPEARE, *Hamlet*.

A la fin du vers on ne trouve régulièrement que le dernier cas (*d*) :

4 F f + F f F f F f F

Up, my Britons ! on, my chariots ! on, my chargers ! trample them
[under us !
Tho' the Roman eagle shadow thee, tho' the gathering enemy narrow thee.
TENNYSON, *Boadicea*.

Encore savons-nous qu'avant le silence final les poètes ont même quelque peine à conserver le rythme trissyllabique (2). Dans *The Bridge of Sighs*, pourtant si scrupuleusement rythmé à la fin du vers, on trouve la terminaison *city full* (3). Dans les autres poèmes à rythme trissyllabique, le dernier pied ressemble souvent de très près à une dipodie diminuée de la faible finale, et la rime ne porte presque toujours que sur la dernière

(1) Il est possible et même probable que *borrower* se prononce ici correctement [ˈ*bɔrwər*] si l'on veut reproduire la prononciation de Shakespeare (v. § 58, *Rem.* II). Mais pour nous le mot est bien trissyllabique.

(2) V. § 202.

(3) Near a whole city full.

syllabe (1). Les terminaisons *Mahomet*, *humility*, *terrible*, etc., produisent encore plus l'effet d'un pied double à la fin de vers à rythme dissyllabique.

Si le vers héroïque anglais se divisait en hémistiches de longueur fixe, comme le décasyllabe roman, on pourrait plus facilement avoir l'impression d'une terminaison glissante. Mais la coupe est libre et les membres de longueur variable.

Seule, la rime peut nous y montrer clairement, en cas de terminaison glissante, où le poète a voulu mettre la dernière syllabe forte :

He almost honoured him for his docility.
Or contradicted but with proud humility.

BYRON.

On est porté par cette indication à glisser réellement sur les trois dernières syllabes, à les réduire à la durée d'un pied. Il n'en est pas moins difficile, pour ne pas dire impossible, de passer aussi légèrement et aussi rapidement sur des terminaisons telles que *Attic all*, *what I call* (2), etc. Le vers a bien un pied de plus. La rime, d'ailleurs, n'est pas une indication suffisante : elle est parfois composée dans les vers à terminaison faible. Ainsi, personne n'attribuera moins de cinq pieds à ces vers de Shakespeare :

Skipper, stand back : 'tis age that nourisheth.
But youth in ladies' eyes that flourisheth (3).

Tam. of the Shrew, II, i, 341-2.

Bref, la terminaison glissante n'est guère qu'une illusion dans les vers à rythme dissyllabique qui admettent la terminaison faible.

§ 320. On trouve quelquefois, au milieu des vers héroïques des alexandrins plus ou moins contestés, suivant que le lecteur se croit plus ou moins autorisé à leur attribuer une terminaison glissante, soit à la fin du vers, soit à la coupe.

1° From child to child, from Pope to Pope, from age to age.

TENNYSON, *Harold*.

Flies o'er the unbending corn, and skims along the main.

POPE, *Essay on Criticism*, II, 173.

That, like a wounded snake, draws its slow length along.

Ib., 157.

Suspicion, all our lives, shall be stuck full of eyes.

SHAKESPEARE, *I Hen. IV*, v, ii, 8.

(1) Cp. § 202, *a*, et 211, *Rem.*
(2) V. p. 233, note 2.
(3) C. § 269.

And these does she apply for warnings and portents.
Id., *Jul. Cæs.*, III, i, 23.

How dares thy harsh rude tongue sound this unpleasing news?
Id., *Rich. II*, III, iv, 74.

To look upon my sometime master's royal face.
Ib., II, v, 75.

I would I knew thy heart. — 'Tis figured in my tongue.
Id., *Rich. III*, I, ii, 193.

2° (*a*) And little-footed China, touched on Mahomet.
TENNYSON, *Princess*.

Untainted, unexamined, free, at liberty.
SHAKESPEARE, *Rich. III.*, III, vi, 9.

And I must freely have the half of anything.
Id., *Merch. of Ven.*, III, ii, 251.

My lord, I came to see your father's funeral.
Id., *Hamlet*, I, ii, 176.

(*b*) Most radiant Pyramus, most lily-white of hue.
Id., *Mids. N.'s Dr.*, III, i, 94.

For nought but provender, but when he's old, cashier'd.
Id., *Othello*, I, i, 49.

The flux of company, anon a careless herd.
Id., *As You Like It.*, II, i, 52.

Je ne pense pas que personne voie dans les premiers vers (1°) autre chose que des alexandrins ou plus exactement des sénaires. Ceux de Pope sont consciemment voulus, en vue d'un effet particulier (1). On peut le supposer aussi pour celui de Tennyson. Quant à la seconde série (2°), Abbott, Mayor et autres réduisent ces « alexandrins apparents » (2) à des vers héroïques ordinaires, en traitant d'*extra-syllables* les deux dernières syllabes du vers (*a*) ou de la section intérieure (*b*). Le nom ne change rien à la chose : les *extra-syllables* ne comptent pas moins dans la mesure du vers que les *extras* sur la note qu'on nous présente dans un *boarding-house*. Les métriciens sont aussi sévères sur le nombre des pieds qu'un capitaine sur le nombre des boutons de tunique. Quand il y en a trop à leur gré, ils cachent entre parenthèses ces « syllabes superflues », qu'ils ne sauraient voir. J'avoue que ce scrupule de la régularité me surprend chez des métriciens anglais. On songe, par contraste, à certaine page de Washington Irving sur l'architecture et la constitution de l'Angleterre (3), davantage encore à certains paragraphes de Ruskin sur la *Nature du*

(1) V. les passages où ils se trouvent.
(2) V. Abbott, *l. c.*, § 494 et suiv., 497, 499, 500, etc.
(3) *Sketch Book, John Bull.*

Gothique (1). Ces vers (1° et 2°) sont-ils moins beaux, moins harmonieux, moins bien rythmés, parce qu'ils ont un pied de plus que les voisins ? Leur longueur exceptionnelle produit dans bien des cas un heureux effet, et on les gâterait en les écourtant dans l'écriture ou dans la prononciation — tels, par exemple, les trois premiers (1°). Cette longueur est parfois consciemment voulue, comme dans ces trois vers. D'ordinaire, sans doute, elle est involontaire. Nous avons là-dessus, je le rappelle, le témoignage de Shelley, qui s'excuse d'avoir écrit par mégarde un alexandrin dans *The Revolt of Islam*, mais ne juge aucunement nécessaire de le corriger. Encore avait-il mal compté les pieds de ses vers en relisant son poème : ce n'est pas un alexandrin, mais deux, qu'il avait ainsi commis par inadvertance, et trois de ses alexandrins ont un pied de trop (2). Il arrive parfois aux métriciens les plus méticuleux de compter tout aussi mal. Parmi les vers de Shakespeare qui « seem pure Alexandrines, or nearly so », Abbott cite le suivant :

A cherry lip, a bonny eye, a passing pleasing tongue.
Rich. III, I, i, 94.

Il compte six pieds au lieu de sept et manifeste encore une velléité de les réduire à cinq : *seem*, *or nearly so* (3).

Il faut appeler un chat un chat et un pied un pied.

Rem. — Malgré toutes les réserves que je viens de faire, il me semble qu'on peut prononcer les deux vers suivants de manière à ne leur donner que cinq pieds :

Saying gently : 'Annie when I spoke to you.
TENNYSON, *Enoch Arden*, 445.

Pitying the lonely man, and gave him it.
Ib., 660.

L'anacruse peut être lourde, surtout après une forte bien accentuée, comme c'est le cas pour *saying* (4). Les quatre syllabes brèves *pitying the* peuvent se comprimer en un pied, surtout quand c'est le premier du vers, qui admet facilement un plus grand nombre de syllabes que les autres (5). Mais si le lecteur trouve cette prononciation artificielle, je ne vois aucune objection à ce qu'il compte six pieds.

F. — SUPPRESSION D'UN PIED, ETC.

§ 321. On trouve également chez Shakespeare des vers héroïques tron-

(1) § 38, etc.
(2) V. § 250.
(3) Ce vers semble emprunté à une ballade. Il perdrait à la suppression de *passing*.
(4) V. § 240 ; cp. § 235 et p. 283, note 1.
(5) V. § 315.

qués d'un pied. Ce pied est en général remplacé par un silence, surtout par un silence intérieur.

1° AVANT LE SILENCE FINAL :

Let's each one send unto his wife.
Tam. of the Shrew, V, ii, 66.

The match is made, and all is done (1).
Ib., IV, iv, 46.

2° AVANT UN SILENCE INTÉRIEUR :

He's ta'en. [*Shout*] — and hark, they shout for joy.
Jul. Cæs., V, iii, 32.

Haply you shall not see me more ; or if,
A mangled shadow. — Perchance to-morrow.
Ant. and Cleop., IV, ii, 28.

Let us withdraw. — 'Twill be a storm (2).
K. Lear, II, iv, 290.

Shakespeare mêle aussi aux vers héroïques, surtout dans ses derniers drames, des fragments de trois ou deux pieds, parfois même d'un seul. Le vers est en général complété par un silence, qui correspond quelquefois à nos points de suspension (3).

3 p. Shall sun that morrow see !
Macbeth, I, v, 62.

As this which now I draw.
Ib., II, i, 41.

Bound sadly home for Naples.
Temp., I, ii, 235.

2 p. I cannot tell.
Macbeth, I, ii, 41.

Thou hast not loved.
As You Like It, II, v, 36.

1 p. But let —
Macbeth, III, ii, 16.

Yet I.
Hamlet, II, ii, 593.

(1) Mais plutôt : Go, fool, and whom thou keep'st, command. *Ib.*, II, i, 259.
(2) Mais plutôt : Flatterers ! — Now, Brutus, thank yourself. *Jul. Cæs.*, V, i, 45.
(3) Je prie le lecteur de le vérifier en se reportant au passage, qu'il m'est impossible de citer en entier.

To heaven.

Ib., III, iii, 78.

Alack,

Rich. III, V, iii, 187 (1).

Why?

Rich. II, II, iii, 512.

Fie,

Othello, IV, ii, 134.

Yes.

Measure for measure, III, i, 107.

Toutes ces libertés contribuent à donner aux derniers vers de Shakespeare ce caractère de prose rythmée dont j'ai parlé plus haut. Mais elles n'en produisent pas moins un effet tout particulier, presque toujours d'accord avec les sentiments du personnage. Aussi faut-il y regarder à deux fois avant de les attribuer tout simplement à une corruption du texte. Vouloir ramener tous les vers de ses drames à des décasyllabes, c'est à peu près comme si l'on s'amusait à mettre toute la musique du *Ring des Nibelungen* en phrases carrées. Le plus grand poète et le plus grand musicien dramatiques ont brisé peu à peu les moules étroits du rythme, pour le façonner au gré de leur inspiration (2). Leur rythme n'en est que plus puissant, parce qu'il est plus riche en effets ; et ces effets nous sont d'autant plus sensibles, au moins chez Shakespeare, que nous avons dans l'oreille la forme régulière du mètre dont il se délivre en pareil cas au point de vue du syllabisme, de l'accentuation ou de la mesure. Cette liberté du rythme, où il n'a atteint qu'à la maturité de son génie et par une longue pratique de son art, tels imitateurs malavisés peuvent être portés à la trouver commode et séduisante. Ils ne sauraient trop prendre garde : que de Florians, et bien pis encore, l'exemple de Lafontaine ne nous a-t-il pas valus !

(1) Peut-être serait-il plus simple de voir en ce vers un alexandrin.

(2) Cp. p. 66, note 2.

CHAPITRE III

VARIATIONS COMBINÉES

§ 322. Dans le vers d'origine indigène, à moins qu'il ne se soit tout à fait régularisé chez eux sous l'influence des versifications étrangères et de la métrique, les poètes anglais n'ont jamais cessé de se permettre des variations simples (1). Mais dans le vers héroïque et dans l'alexandrin, ils se sont presque toujours plus ou moins astreints à l'isosyllabisme du modèle français. C'est seulement au XVI[e] siècle et depuis le commencement du XIX[e] que les variations simples y apparaissent, parce qu'aux deux époques la poésie littéraire s'est inspirée de la versification populaire. De nos jours, d'ailleurs, on ne se permet guère que l'addition d'une faible ; la suppression n'en est tolérée qu'avec compensation. Cette suppression d'une faible a surtout lieu après un silence, qui en tient lieu dans le pied et qui empêche la rencontre de deux fortes. C'est à cet endroit, en outre, que la variation compensatoire se produit le plus facilement : au commencement des sections, surtout du vers, il y a d'ordinaire un renforcement métrique, plus ou moins léger, qui fait passer sans gène aucune sur une plus grande accumulation de syllabes (2).

Considérée à part, chacune des deux variations combinées correspond à l'une des variations simples que nous venons d'étudier dans le chapitre précédent.

A. — SUPPRESSION DE L'ANACRUSE ET VARIATION TRISSYLLABIQUE.

$(a^0 - p^3)$ (3).

§ 323. Presque toujours, la syllabe que perd le vers par la suppression de l'anacruse se trouve regagnée par l'addition d'une faible à un pied. Si

(1) Cp. § 311 [illegible], 317, [illegible] et 318 [illegible]. — Dans *The Forsaken Merman* Mathew Arnold emploie le vers national de quatre pieds avec additions et suppressions de faibles. On y trouve même des formes tronquées telles que « Call once yet » (cp. : « Ding dong bell »).

(2) Cp. § 315.

(3) Je représente par p un pied quelconque.

l'on considère l'anacruse comme faible du pied précédent, il y a en réalité combinaison d'une variation trissyllabique avec une monosyllabique ($5^1 + p^3$).

1° Variation trissyllabique au premier pied ($a^0 + 1^3$).

La variation trissyllabique se rencontre surtout au premier pied ; j'en ai donné les raisons (1). En général, il y a bien accélération. C'est là presque toujours l'effet cherché par le poète. Cette variation combinée, comme le remarque M. Bridges, « enlivens the rhythm without taxing the sense » (2). Les exemples sont innombrables. J'en ai déjà donné une liste assez longue au § 231, 2°.

(*a*) Travelling East, and with her part averse (3).
Paradise Lost, VIII, 138.

Nevertheless, they know that I am he.
Tennyson, *Enoch Arden.*

Suddenly flash'd on her a wild desire.
Id., Lancelot and Elaine.

Knowledge enormous makes a God of me.
Keats, *Hyperion.*

Mocking its moans, respond and roar for ever.
Shelley, *Alastor.*

Dark as a funeral scarf from stem to stern (3).
Tennyson, *Passing of Arthur.*

Infinite wrath, and infinite despair (4).
Paradise Lost, IV, 74.

(*b*) Simple and spirited, innocent and bold (5).
Shelley, *Epipsychidion.*

Desolate, desolate, will I hence and die (5).
Shakespeare, *Rich. II,* I, ii, 73.

Open'd a larger haven : thither used.
Tennyson, *Enoch Arden,* 103.

(1) V. ci-dessus, § 322. A l'origine, comme le montre la musique, on avait un déplacement artificiel de l'accent *fF*fF au lieu de FffF) ; mais il est depuis longtemps impossible de *lire* ainsi.

(2) *L. c.*, p. 15. M. Bridges continue, de même que presque tous les métriciens, à définir cette variation combinée comme une *inversion* d'accent : trochée + ïambe, au lieu de ïambe + ïambe.

(3) Cp. § 232.

(4) *-nite,* qui s'efface avant *wrath,* ressort assez entre *-fi-* et *de-* pour jouer le rôle de syllabe forte. Il vaut évidemment mieux prononcer [*'infinit*], qui se rapproche bien plus de la prononciation de Milton que [*'infinaït, 'infaïnaït*].

(5) Le vers a pourtant une syllabe de trop à cause de 2^3

Better to reign in hell than serve in heaven.
Paradise Lost, I, 263.

Sweet Benediction in the eternal curse.
SHELLEY, *Epipsych.*

Nature seems dead, and wicked dreams abuse.
SHAKESPEARE, *Macbeth*, II, i, 50.

How he went down, said Gareth, as a false knight.
TENNYSON, *Gareth.*

When you came in, my sorrow broke me down.
TENNYSON, *Enoch Arden*, 316.

Bright as that wandering Eden Lucifer.
SHELLEY, *Epipsych.*

Proud to catch cold at some Venetian door (1).
BYRON.

Bearing all down, in thy precipitancy.
TENNYSON, *Gareth.*

(*c*) Comme je l'ai fait remarquer au § 228, la première forte peut être affaiblie sans inconvénient dans ces premiers pieds trissyllabiques (2).

That we may so suffice his vengeful ire.
Paradise Lost, I, 148.

We shall be free; the Almighty hath not built.
Ib., I, 259.

In the beginning how the heavens and earth.
Ib., I. 8.

And in luxurious cities, where the noise (3).
Ib., I, 498.

(*d*) 4 f F

Little alas they know or heed.
Only among the plants would grow.
MARVELL, *Thoughts in a Garden.*

(*e*) 2 f F

Toll for the brave.
COWPER, *Loss of the Royal George.*

(1) Cp. Mayor, *l. c.*, 1re éd., p. 41.
(2) Cp. Bridges, *l. c.*, p. 15 : « As a general rule, when the first foot is weak, it will strengthen itself by a slight conventional inversion in spite of the sense. » L'observation est juste, à cela près qu'il n'y a pas d'inversion (trochée + ïambe), et que l'accentuation n'a rien de conventionnel (v. § 86).
(3) Cp. Bridges, *l. c*,, p. 12 et suiv.

2° VARIATION TRISSYLLABIQUE AU DEUXIÈME PIED $(a^0 + 2^3)$:

Universal reproach far worse to bear.
Paradise Lost, VI, 34.

Answer'd : 'Let it suffice thee that thou know'st (1).
Ib., VIII, 617.

Mix'd with obdurate pride and steadfast hate (2).
Ib., I, 58.

Grapples you to the heart and love of us (3).
SHAKESPEARE, *Macbeth*, III, i, 105.

Palpitated, her hand shook, and we heard.
TENNYSON, *Princess*.

Rolling back upon Balin, crushed the man.
Id., *Balin*.

Felt the light of her eyes into his life.
Id., *Coming of Arthur*.

Leap to life of the pale electric sword.
BROWNING, *Ring and Book*.

Noted down in the book there, turn and see.
Ib.

Help a case the Archbishop would not help.
Ib.

Help me not to break in upon her peace.
TENNYSON, *Enoch Arden*, 783.

3° VARIATION TRISSYLLABIQUE AU TROISIÈME PIED $(a^0 + 3^3)$:

Harmonising silence without a sound.
SHELLEY, *Epipsychidion*.

Not to tell her, never to let her know.
TENNYSON, *Enoch Arden*, 782.

Till the sun drop dead, from the signs. Her voice.
TENNYSON, *Princess*.

Matutinal, busy with book so soon.
BROWNING, *l. c.*

(1) Cp. 1°, *c*.
(2) J'ignore comment Milton accentuait *obdurate*. Mais aujourd'hui je ne crois pas qu'il y ait d'hésitation possible entre [*ˈɔbdjuərɪt*], que j'admets ici, et (*ɔbˈdjuərɪt*.
(3) Peut-être Shakespeare accentuait-il plutôt *to* que *you*.

4° VARIATION TRISSYLLABIQUE AU QUATRIÈME PIED ($a^0 + 4^3$).

Je n'en connais pas d'exemple.

5° TERMINAISON FÉMININE ($a^0 + t^2$).

Il y a une variation trissyllabique au dernier pied ($a^0 + 5^3$) si l'on tient compte de l'anacruse du vers suivant :

Thea ! Thea ! Thea ! where is Saturn ?
KEATS, *Hyperion*.

Take your own time, Annie, take your own time (1).
TENNYSON, *Enoch Arden*.

Fear me not, withdraw, I hear him coming.
SHAKESPEARE, *Hamlet*, III, iv, 7.

Hark ye, Lords, ye see I've given her physic.
Id., *Tit. Andr.*, IV, ii, 162.

Joint by joint, but we will know his purpose.
Id., *Meas. for Meas.*, V, i, 314.

Rem. — Voici peut-être un exemple de la combinaison inverse :

F f f F f f > f f F f f F
Leave untended the herd
Leave the corpse uninterr'd (2).
W. SCOTT, *Pibroch of Donuil Dhu*.

B. — SUPPRESSION DE L'ANACRUSE INTÉRIEURE
ET VARIATION TRISSYLLABIQUE ($i^0 + p^3$).

§ 324. C'est exactement le pendant du cas précédent. Pour les raisons connues, le pied trissyllabique est ordinairement le premier de la section.

1° $2^1 + 3^3$

Rugged and dark, winding among the springs.
SHELLEY, *Alastor*.

Ready to spring ; waiting a chance : for this.
TENNYSON, *Enoch Arden*.

He with his hands strave to unloose the knots.
SURREY, *Æneid*.

(1) Cp. p. 186, note 2.
(2) Cp. p. 283, note 3.

Travelling East, and with her part averse (1).
Paradise Lost, VIII, 138.

If he opposed; and with ambitious aim (1).
Ib., I, 41.

Udderless lambs, and in a little cup (1).
KEATS, p. 9, *Endymion.*

That precious stone set in the silver sea.
SHAKESPEARE, *Rich. II,* II, i, 46.

As Enoch was? what is it that you ask.
TENNYSON, *Enoch Arden,* 424.

An hour behind; but as he climb'd the hill (2).
Ib., 66.

The eloquent blood told an ineffable tale (3).
SHELLEY, éd. Moxon, p. 55.

Rem. I. — $2^1 + 4^3$.

My babe in bliss: wherefore when I am gone.
TENNYSON, *Enoch Arden,* 894.

Rem. II. Exemple de la combinaison inverse ($1^3 + 2^1$):

If all comes of God, giving a child to her.
BROWNING, *Ring and Book.*

2° $3^1 + 4^3$

Thicker the drizzle grew, deeper the gloom.
TENNYSON, *Enoch Arden,* 675.

What, shall the shield of Mark stand among these?
Id., Gareth.

The little innocent soul flitted away (4).
Id., Enoch Arden, 269.

Enoch was host one day, Philip the next (5).
Ib., 25.

As one great furnace flamed; yet from those flames (1).
Paradise Lost, I, 62.

Rem. III. Exemple de la combinaison inverse ($2^3 + 3^1$):

Doth comfort thee in thy sleep; live and flourish (6).
SHAKESPEARE, *Rich. III,* V, iii, 130.

(1) Cp. § 323, 1° *c*.

(2) *Tired* ayant deux syllabes, il n'y a pas de variation monosyllabique dans ce vers: Ascending tired, heavily slept till noon (*ib.*, 181).

(3) Ce vers contient pourtant deux syllabes de trop (1^3, 4^3).

(4) Une syllabe de trop (2^3).

(5) *Care* pouvant être regardé comme un dissyllabe, il n'y a sans doute pas de variation monosyllabique dans ce vers: With all a mother's care: nevertheless. (*ib.*, 262).

(6) Cp. aussi 3°.

Rem. IV. $1^1 + 2^3$:

He seem'd, as in a nightmare of the night (1).

TENNYSON, *Enoch Arden.*

The Gods, not the patricians, make it, and.

SHAKESPEARE, *Coriol.*, I, i, 75.

A mind not to be changed by place or time.

Paradise Lost.

C'est probablement ainsi qu'il faut lire les vers tels que celui-ci :

And past into the little garth beyond (2).

TENNYSON, *Enoch Arden*, 76.

Rem. V. Cette combinaison se rencontre aussi dans le vers de quatre pieds ($2^1 + 3^3$) :

4 f F

Come to my bowl, come to my arms.

BURNS.

Not as a nymph, but for a reed.

MARVELL, *Thoughts in a Garden.*

4 f (f) F

And the weary day turned to his rest.

SHELLEY, *To Night.*

3° TERMINAISON FÉMININE ($i^0 + t^2$). Cp. § 323, 5°.

Yea, look'st thou pale? let me see thee writing. ($2^1 + t^2$)

SHAKESPEARE, *Rich. II*, V, ii, 57.

When Cæsar's head is off. — Yet I fear him. ($3^1 + t^2$)

Id., *Jul. Cæsar.*, II, I, 183.

Do more than this in sport. — Father, father! (3) ($3^1 + t^2$)

Id., *K. Lear*, II, i, 37.

Down the low turret-stairs, palpitating (4). ($3^1 + t^2$)

TENNYSON, *Princess.*

Remember what I tell you. — Well, Madam. ($4^1 + t^2$)

SHAKESPEARE, *K. Lear*, I, iii, 21.

Though I condemn not, yet, under pardon. ($3^1 + t^2$)

Id., I, iv, 365.

The consul Coriolanus. — He consul! (5) ($4^1 + t^2$)

Id., *Coriol.*, III, i, 280.

(1) Cp. 323, 1°, *c*. Le sens me semble exiger un silence après *seem'd*.

(2) Cp. 323, 1°, *c*.

(3) Je ne saurais pas plus admettre ici l'accentuation [*fa:'ðer*] que l'accentuation [illegible] dans le vers de Keats cité plus haut (§ 323, 5°). Cp. Van Dam et Stoffel, *William Shakespeare*, p. 178.

(4) Cp. Mayor, *l. c.*, 1re éd., p. 188. — Cp. p. 60, note 1.

(5) Ce vers peut aussi bien se rattacher au cas suivant (§ 325).

C. — SUPPRESSION COMPENSÉE D'UNE FAIBLE A L'INTÉRIEUR D'UNE SECTION.

1° Terminaison féminine ($p^1 + t^2$).

§ 325. Ce cas diffère du précédent par l'absence de silence pour remplacer la faible supprimée ; le pied monosyllabique est rempli tout entier par la forte, comme dans les vers cités au § 317, 4°, *a*. Pour les raisons que j'ai données au même endroit, il n'y a rien là que de très simple. Le vers a ainsi une terminaison tintante forte et féminine, qui ressemble à celle des vers scazons ou boiteux de la métrique ancienne.

Of grass, a wilful gnat, a bee bustling (1).
Keats, p. 17, *Endymion*.

Young companies nimbly began dancing (2).
Ib., p. 13.

With whom Alcmena play'd, but nought witting (3).
W. Morris, *Jason*, III, 292.

Another sunshine on this fair city (3).
Ib., 549.

Nor by the matter which your heart prompts you.
Shakespeare, *Coriolanus*, III, ii, 54 (4).

2° Coupe féminine.

§ 326. C'est seulement par la faible finale que la terminaison de la section intérieure diffère de celle que nous avons vue au § 317, 4°, *a*. C'est encore là une terminaison tintante forte et féminine (5).

And wild roses and ivy serpentine. $(1^1 + 2^3)$
Shelley, *The Question*.

Into the hall stagger'd, his visage ribb'd (6). $(2^1 + 3^3)$
Tennyson, *Geraint and Enid*.

His horse thereon stumbled, ay, for I saw it. $(2^1 + 4^3)$
Id., *Gareth and Lynette*.

(1) Cp. § 254, 2°, *a*.
(2) *Dancing* : *string*. Peut-être faut-il préférer l'accentuation signalée au § 85.
(3) C'est ainsi qu'accentue M. Mayor, *l. c.* (2e éd.), p. 80. — Cp. § 85.
(4) Peut-être Shakespeare a-t-il voulu accentuer *you* plutôt que *prompts*.
(5) Cp. § 259 *b*.
(6) Ce vers et le suivant sont des plus irréguliers : ils n'y perdent rien, au contraire.

L'ordre régulier de la faible et de la forte est donc interverti à la fin de la section : Ff au lieu de fF. Ce « renversement de l'accent », comme on dit, rappelle en apparence notre ancienne *césure lyrique*. Pendant que la césure épique continuait à fleurir dans les chansons de geste, les auteurs de poésies lyriques la bannissaient de leurs vers, parce qu'elle augmentait le nombre des syllabes. Ils ne s'en permettaient pas moins de terminer parfois l'hémistiche sur une inaccentuée, mais sans en détruire l'isosyllabisme : le premier accent fixe du vers se trouvait ainsi transporté de la quatrième syllabe sur la troisième.

Cant mes síres tient ma terre en tormént.
RICHARD COEUR DE LION (XIIe siècle).

Se j'avoíe le sens k'ot Salomóns.
CHATELAIN DE COUCY (XIIe siècle).

Comment oseraí-je devant le duc venír ?
AUDEFROI LE BASTART (XIIe siècle).

O Bretaígne, ploure ton esperánce.
EUSTACHE DESCHAMPS (XIVe siècle).

« Veux-tu vívre ? » Dieu m'en doint la puissánce.
VILLON (XVe siècle).

Cette césure lyrique a survécu à la césure épique : elle s'est employée jusqu'à Marot ou plus exactement jusqu'à Jean Maire de Belges, qui apprit à Marot à l'éviter. On peut appliquer le même nom, s'il paraît commode, à l'irrégularité que je viens de signaler dans la poésie anglaise. Mais, pas plus que dans le cas de la prétendue césure épique, il n'y faut voir un souvenir de notre ancienne versification (1).

3° ANACRUSE IRRÉGULIÈRE ($a^1 + p^1$).

§ 326. Ici encore nous avons un pied rempli tout entier par une syllabe forte.

F f F f F (f)

The pale purple even. ($a^1 + 1^1$)
The blue deep thou wingest.
By warm winds deflowered.
SHELLEY, *To a Skylark*.

(1) Chaucer avait trouvé des exemples de césure lyrique chez son modèle Guillaume Machaut :

Quelque grâce que fortune m'apporte.
Dit de la harpe.

Ten Brink pense qu'il les a imités (*v. l. c.*, p. 181 et suiv.). Mais dans un vers tel que

That no drope ne fille upon hire brest,
Prol., 131.

il y a plutôt suppression de l'anacruse que césure féminine, l'*e* de *drope* étant probablement muet. Ten Brink voyait aussi une césure lyrique dans ce vers de Dante : Con tre góle caninamente látra (*Inf.*, VI, 14). Blanc, dans sa grammaire italienne, met le premier accent fixe sur *gó*-.

F f F f F f F (f)

The frail blue-bell peereth over.
From deep thought himself he rouses (1).

Tennyson, *Dirge*.

The frail earth in new leaves drest.

Shelley, *Invocation*.

The frail bark of this lone being.

Id., *Euganean Hills*.

Of old forests echoing round.

Ib.

Cp. : A devil, a born devil, on whose nature.

Rem. Dans ce vers de Hood, il me semble bien que nous devons voir une suppression de deux faibles intérieures compensée par une anacruse double :

F f f F f f

And her eyes, 'close them.

Bridge of Sighs.

And est très faible ; *eyes* précède un silence et n'est pas affaibli par le voisinage immédiat d'une forte. Les conditions ne sont pas les mêmes dans plusieurs autres vers qui semblent pourtant présenter une forme analogue ; aussi est-il plus difficile de déterminer si le rythme en est régulier ou non (2).

4° Anacruse intérieure irrégulière $(i^1 + p^1)$.

§ 327. Pour les raisons que nous connaissons, c'est en général l'avant-dernier pied du vers qui perd sa syllabe faible (3).

a. $(3^3 + 4^1)$

And high in heaven behind it, a gray down.

Tennyson, *Enoch Arden*, 6.

Was master : then would Philip, his blue eyes.

Ib., 31.

So they talked
Poor children for their comfort ; the wind blew.

Id., *Aylmer Field*.

(1) Cp. Mayor, *l. c.*, 2e éd., p. 128.

(2) Ere her limbs frigidly — Where the lamps quiver — Even God's Providence — Near a whole city full — Whilst the waves constantly. Pour donner à quelques-uns de ces vers le rythme du mètre, FffFf(f), il faut faire quelque peu violence à l'accentuation. Nous avons bien vu au § 83 l'accentuation « Now the rain's over » ['*naŭ ðə ˌreinz* '*oŭvə*] ; mais *now* est important, et *rain*, au contraire, est affaibli, parce que l'idée de pluie a déjà été exprimée auparavant.

(3) Cp. § 317, 4°, *a* ; 325 ; 326.

Sermons and soda-water, the day after.
BYRON, *Don Juan.*

You chose the best among us — a strong man.
TENNYSON, *Enoch Arden*, 292.

The babes, their babble, Annie, the small house.
Ib., 602.

And wrapt in secret studies. Thy false uncle (1).
SHAKESPEARE, *Temp.*, I, ii, 77.

A third thought wise and learned, a fourth rich.
BEN JONSON.

From Lionel Duke of Clarence, the third son.
SHAKESPEARE, *I Hen. VI*, II, v, 75.

On his unworthy scaffold to bring forth (1).
Id., *Hen. V*, Prologue.

And tread softly, and speak low (2).
TENNYSON, *Death of the Old Year.*

b. Autres cas.

Fled forward, and no news of Enoch came. $(1^3 + 2^1)$
TENNYSON, *Enoch Arden*, 338.

With Titus Larcius, a most valiant Roman. $(2^3 + 3^1)$
SHAKESPEARE, *Coriol.*, I, ii, 14.

Then fell on Merlin a great melancholy. $(2^3 + 3^1)$
TENNYSON, *Merlin and Vivien.*

From Lycius answer'd, as heart-struck and lost. $(2^3 + 3^1)$
KEATS, p. 158, *Lamia.*

The treacherous colours the fair art betray. $(2^3 + 3^1)$
POPE, *Essay on Crit.*, 492.

And Merlin call'd it the Siege Perilous... $(2^3 + 3^1)$
TENNYSON, *Holy Grail.*

Dans tous ces exemples on a deux faibles suivies de deux fortes (3).

5° REDOUBLEMENT DE L'ANACRUSE $(a^2 + p^1)$.

§ 328. Ici encore nous avons deux faibles suivies de deux fortes (ffFFf...) (3).

$a^2 + 1^1$

Is a far Eden of the purple East.
SHELLEY, *Epipsych.*

(1) Il se peut que dans ces vers Shakespeare ait accentué *thy* et *to*, mais cette supposition n'est pas nécessaire. Cp. Abbott, *l. c.*, § 481.

(2) Vers de quatre pieds, du mètre 4 f F.

(3) Tous les « pyrrhiques » que M. Beljame donne comme certains sont suivis d'un « spondée » (*l. c.*, p. 37 et suiv.). C'est là une constatation inconsciente des variations combinées.

On the nigh-naked tree the robin piped.
TENNYSON, *Enoch Arden*, 672.

Like the caged bird escaping suddenly.
Ib., 268.

From his tall mill that whistled on the waste.
Ib., 340.

Isolt, the daughter of the king? Isolt
Of the white hands they called her; the sweet name
Allured him first.
Id., *The Last Tournament.*

As from blest voices uttering joy.
Paradise Lost, III, 346.

For my dead face would vex her after-life.
TENNYSON, *Enoch Arden*, 887.

Les cas sont parfois douteux. Dans le vers suivant, par exemple, on peut regarder *that* comme syllabe forte aussi bien que *deep*, sinon mieux :

With that deep music is in unison.
SHELLEY, *Epipsych.*

6° REDOUBLEMENT DE L'ANACRUSE INTÉRIEURE ($i^2 + p^1$).

§ 329. La forme est la même que dans les exemples précédents (1).

4 f F

Annihilating all that's made
To a green thought in a green shade. $(2^3 + 3^1)$
MARVELL, *Thoughts in a Garden.*

F f F f F f F

Household dogs when the wind roars (2). $(2^3 + 3^1)$
SHELLEY, éd. Moxon, p. 451.

Vomits smoke in the bright air (2). $(2^3 + 3^1)$
Ib., p. 199.

Vers héroïque.

How he went down, said Gareth, as a false knight. $(3^4 + 4^1)$
TENNYSON, *Gareth.*

And we will walk, until thought's melody. $(2^3 + 3^1)$
SHELLEY, *Epipsych.*

There is a path on the sea's azure floor. $(2^3 + 3^1)$
Ib.

(1) Je rappelle que la pause ne comporte pas forcément un silence.
(2) Cp. Mayor, *l. c.*, 2e éd., p. 239.

Across a break on the mist-wreathen isle. $(2^1 + 3^1)$
TENNYSON, *Enoch Arden*, 628.

Compass'd round by the blind wall of night. $(2^1 + 3^1)$
Ib., 488.

Gruff with contempt : which a death-nighing moan. $(2^1 + 3^1)$
KEATS, p. 158. *Lamia*.

§ 330. Dans tous ces exemples, le groupe composé de deux faibles et de deux fortes suit la coupe (... F, ffFF...). Si l'arrêt sépare, au contraire, les deux faibles des deux fortes (ff, FF), on pourra hésiter sur la forme du rythme. En effet, il se peut que la première des deux syllabes accentuées serve d'anacruse, tandis que la dernière syllabe inaccentuée joue le rôle de forte avant la coupe. Voici, par exemple, les deux scansions entre lesquelles il faut choisir pour ce vers déjà cité :

1° (F f f, F F)
But never merrily beat Annie's heart.

2° (F f *F*, *f* F)
But never merrily beat Annie's heart.

Dans le premier cas, *beat* est au moins aussi accentué que la forte suivante et présente la même durée que *Annie's* ; *merrily* forme alors une coupe glissante et se prononce rapidement, en aussi peu de temps que *never* (1). Dans le second cas, *beat* est moins accentué que la forte suivante et remplit avec *ly* un pied ordinaire, mais de rythme évidemment ralenti : *merrily* vaut un pied et demi environ, et perd ainsi de sa vivacité. Je ne crois pas qu'il puisse y avoir de doute pour ce vers : seule, la deuxième scansion représente la prononciation exigée par la valeur des mots au point de vue du sens, de l'accentuation et du rythme (2).

§ 331. Mais les avis seront à coup sûr partagés quand on aura deux fortes séparées de deux faibles par une pause, qu'il y ait ou non un silence sensible. Lequel choisir, de FFff ou de F*fF*f ?

1° (F F f f)
A wet sheet and a flowing sea.
A. *Cunningham*.

2° (F *f* *F* f)
A wet sheet and a flowing sea.

Dans la première alternative, *wet* remplit un pied à lui seul (3), et la

(1) Cp. § 257, 3°, et 307.

(2) Cp. § 260, 1°

(3) Plus exactement (*wet sheet*). Le [*t:*] de *wet* est long (v. § 47, I, 2°, [1]), comme toutes les constrictives initiales de l'anglais, a une durée assez considérable. Rien n'est plus facile que de prolonger ces deux consonnes, en particulier le silence médian de [*t:*].

voix glisse rapidement sur *and a*, pour en faire une anacruse intérieure. Dans la seconde, *sheet* est moins accentué (1) : il forme avec *wet* un pied analogue à *white waves* dans ce vers du même morceau,

And white waves heaving high, my lad,

tandis que la prononciation se ralentit légèrement sur *and the*, de manière à en faire aussi un pied (2). J'avoue que je penche tantôt vers l'une et tantôt vers l'autre de ces deux dictions, plus souvent peut-être vers la première. Voici d'autres exemples :

1° F F f f (?)

The frail bark of this lone being (3).
SHELLEY, *Euganean Hills*.

From the dread sweep of the down-streaming seas (4).
TENNYSON, *Enoch Arden*, 55.

2° F *f* *F* f (?)

The dead weight of the dead leaf bore it down (5).
TENNYSON, *Enoch Arden*, 674.

E'en to the last dip of the vanishing sail (6).
Ib., 244.

Just where the prone edge of the wood began (6).
Ib., 67.

The lone couch of his everlasting sleep (7).
Palpitated, her hand shook, and we heard (8).
TENNYSON, *Princess*.

Clung to the dead earth, and the land was still (9).
Id., *Guinevere*.

Dans plusieurs des vers cités (§ 329-331), il ne subsiste guère de la

(1) Il peut même l'être moins que *and*. Cp. « with those three rook's-nests in it » [*wiđ ˈđoŭ ; ˌþrij ˈruks nests ˌin it*], Sweet, *Elementarbuch*, p. 38, et v. § 86.

(2) Il n'est pas nécessaire que *and a* égale exactement *wet sheet* en durée : il peut y avoir un accelerando auquel prend part le pied suivant, *flowing*. Je rappelle, d'ailleurs, qu'il faut mesurer de voyelle à voyelle ; [*fl*] est long et se prolonge sans peine. V. *Troisième Partie*, § 361 et suiv.

(3) Il y a une symétrie frappante entre ces deux sections (mètre FfFfFfF).

(4) *Sw-* et *str-* sont très longs.

(5) En prononçant lentement *of the*, on alourdit encore le vers. Pour l'accentuation de *weight of*, cp. note 1.

(6) Le pied lourd de deux syllabes passe facilement après le pied initial de trois syllabes. Cp note 1 et 2.

(7) Cp. note 1 et 2 et v. Mayor, *l. c.*, p. 41.

(8) Après le silence, *and* est moins inaccentué que d'ordinaire. — Cp. p. 60, note 1.

(9) Cp. notes 6 et 8.

coupe que la pause temporelle, qui facilite l'introduction d'un pied lourd (§ 331, 2°). On pourrait presque aussi bien les classer sous la rubrique suivante.

7° Variation trissyllabique intérieure.

§ 332. Comme dans plusieurs des paragraphes précédents, nous trouvons dans ce cas deux faibles suivies de deux fortes (ffFF au lieu de fFfF). Ici encore, c'est l'avant-dernier pied du vers qui perd le plus souvent sa partie faible (1).

1° *Avant-dernier pied monosyllabique.*

Vers héroïque ($3^3 + 4^1$).

And fell upon the eyelids like faint sleep.
Shelley, *Epipsych.*

Is measured by the pants of their calm sleep.
Ib.

And all the place is peopled with sweet airs.
Ib.

Washed by the soft blue Oceans of young air.
Ib.

Philip, the slighted suitor of old times (2).
Tennyson, *Enoch Arden*, 741.

Unless — they say that women are so quick (3).
Ib., 405.

Their tawny clusters, crying to each other (4).
Ib., 379.

And in the blast and bray of the long horn.
Id., *Princess.*

A perilous meeting under the tall pines.
Id., *Aylmer Field.*

O weep for Adonais ! the quick dreams (5).
Shelley, *Adonais.*

(1) Cp. § 317, 4°, *a* ; 325 ; 327. On trouvera peut-être que certains des exemples ci-dessous auraient été mieux placés au § 327 ou au § 330 ; c'est là une question de diction. En tout cas, nous avons toujours ffFF au lieu de fFfF.

(2) C'est la scansion que j'ai proposée dans ma communication à la Société de Linguistique cp. Introduction, p. III, note 3) et indiquée implicitement dans mon compte rendu de l'*English Reciter* de M. Guiraud (*Revue de métrique*, I, 2, p. 91). J'ai comparé le rythme de ce vers, toute question de quantité à part, à celui d'un vers grec :

πῶς ποτε, πῶς ποθ᾽ ἄγε πατρῷα...

(3) Ou bien, sans accent expressif sur *so* : that women are so quick (cp. § 76, 1°, *Rem.*, et 86).

(4) Ou plutôt : to each other (cp. § 86).

(5) Il y a peut-être une légère accélération à l'avant-dernier pied (*quick*). J'en doute : en prolongeant un peu l'occlusion du [*k*] on augmente la vivacité, au lieu de la diminuer ; de même on crie souvent en français [ˈ*vit:* ˈ*vit:*] « vite ! vite !

To plunge in cataract shattering on black rocks (1).
TENNYSON, *Princess*.

3 F f

Better than all measures.
SHELLEY, *To a Skylark*.

4 f F

I that took you for true gold.
TENNYSON, *The Ringlet*.

And singing startle the dull night.
MILTON, *L'Allegro*.

2° *Deuxième pied monosyllabique.*

C'est parfois l'avant-dernier pied de la section intérieure qui n'a qu'une syllabe.

And flying the white breaker, daily left. $(1^3 + 2^1)$
TENNYSON, *Enoch Arden*, 21.

Like fountains of sweet water in the sea. $(1^3 + 2^1)$
Ib., 799.

He purchased his own boat, and made a home (2). $(1^3 + 2^1)$
Ib., 58.

Crying with a loud voice 'a sail ! a sail !' $(1^4 + 2^1)$
Ib., 907.

When night makes a weird sound of its own stillness.
SHELLEY, *Alastor*.

Rem. Cp. la combinaison inverse (FFff au lieu de FfFf) :

A mind not to be changed by time or place (3).
Paradise Lost, I, 253.

D. — SUBSTITUTION D'UNE FORTE A UNE FAIBLE (f = F).

§ 333. Nous avons vu que l'emploi d'une syllabe accentuée comme faible alourdit et en général ralentit l'allure du rythme (4). Quelquefois, la syl-

(1) Il est nécessaire de prolonger légèrement le [*k*] de *black* pour faire ressortir la consonance expressive de *black rocks*. L'effet général du vers y gagne aussi.

(2) Ou bien « his own boat » ?

(3) Cp. Bridges, *l. c.*, p. 16. Il n'y a pas d'interruption entre *mind* et *not* : l'occlusion de [*n*], dans *not*, ne fait qu'un avec celle du [*d*] précédent. Mais on prolonge *mind* pour qu'il remplisse à lui seul tout un pied.

(4) V. § 184, 2°.

labe accentuée qui occupe ainsi un endroit régulièrement faible du vers reçoit une intensité si grande et une si grande durée qu'on est forcé de la regarder comme forte. Nous avons là un cas nouveau de variation combinée : suppression d'une faible et addition d'une forte. Cette irrégularité, presque toujours inconsciente, s'explique plus facilement encore que la présence d'alexandrins, ou plutôt de sénaires, parmi les vers héroïques de Shakespeare, de Pope, de Shelley, de Tennyson, de Swinburne, etc. (1). Aussi est-elle sans aucun doute plus fréquente.

1° A l'anacruse (a = F).

§ 334. Cette substitution ne se rencontre guère qu'à l'anacruse. Elle n'y a lieu, naturellement, que si la première syllabe du vers est au moins aussi accentuée que la deuxième. Autrement, il n'y a qu'une anacruse plus ou moins accentuée, plus ou moins longue : nous savons que l'anacruse peut être sans inconvénient renforcée et prolongée (2). Tout dépend donc de l'importance qu'on donne dans la diction à cette première syllabe. Voici des vers, par exemple, où il semble que l'anacruse soit remplacée par une forte, par un pied monosyllabique. Mais il suffit de renforcer un tant soit peu la deuxième syllabe du vers, ou même de la prononcer sur un ton plus aigu (3), pour que la première s'efface devant elle et reprenne son rôle d'anacruse. C'est d'autant plus naturel qu'il y a souvent une progression sensible.

> Fool! Fool! repeated he, while his eyes still (4).
>
> KEATS, p. 158, *Endymion*.
>
> Keen, cruel, perceant, stinging, she as well.
>
> *Ib.*
>
> Spouse! Sister! Angel! pilot of the fate.
>
> SHELLEY, *Epipsych*.
>
> High, spirit-wingèd Heart, who dost for ever.
>
> *Ib.*
>
> Veiled Glory of this lampless Universe.
>
> *Ib.*
>
> Youth's vision thus made perfect, Emily.
>
> *Ib.*
>
> Ay, even the dim words which obscure thee now (5)

(1) Cp. § 320.
(2) Cp. § 240.
(3) Cp. § 124.
(4) Cp. § 77.
(5) S'il s'agissait d'un passage de Shakespeare, on pourrait proposer :

> Ay!
> Even the dim words which obscure thee now...
>
> Cp. § 321.

Flash, lightning-like, with unaccustomed glow (1).
Ib.

'Dead', clamoured the good woman, 'hear him talk (2).
TENNYSON, *Enoch Arden*, 836.

Sit, listen! Then he told her of his voyage.
Ib., 857.

Low miserable lives of hand to mouth.
Ib., 116.

Three children of three houses, Annie Lee (3).
Ib., 11.

'Mine too', said Philip, 'turn and turn about' (4).
Ib., 29.

§ 335. Dans les vers suivants, il est probable qu'on réduit en général la première syllabe ou la deuxième au rôle de faible par une prononciation plus brève et plus légère. La syllabe douteuse est imprimée en italique.

Long lines of cliffs, breaking, have left a chasm.
TENNYSON, *Enoch Arden*, 1.

Hard coils of cordage, swarthy fishing nets.
Ib., 17.

'Well *then*', said Enoch, 'I shall look on yours.
Ib., 213.

Fair damsel, pity me, forgive that I.
KEATS, p. 105, *Endymion*.

and a foot to stamp it
Flat. *Praise* the Saints. It is over. No more blood.
TENNYSON, *Harold*, V, ii.

All flooded with the helpless wrath of tears,
Shriek out 'I hate you, Enoch', and at this.
Id., *Enoch Arden*, 32, 33.

All shapes look glorious which thou gazest on.
SHELLEY, *Epipsych.*

Poor captive bird, who from thy narrow cage.
Id.

Même quand l'anacruse accentuée se dédouble, elle n'ajoute pas forcément un pied de plus au vers, du moins si les deux syllabes sont brèves

(1) Ou plutôt, à cause de la place de *flash* entre deux fortes : which obscure thee now flash lightning-like...

(2) On ne peut guère réduire *clam(oured)* au rôle de faible.

(3) On peut aussi prononcer *three* comme une faible dans les deux cas.

(4) On peut lire aussi : Mine too, said Philip...

et que la forte suivante ressorte bien. N'en est-il pas ainsi dans ces vers :

Saying only 'See your bairns before you go —
Tennyson, *Enoch Arden*, 866 (cp. § 235, 238 et 320).

Rapid clouds have drank the last pale beam of even.
Shelley, *Stanzas, April* 1814 — ?

§ 336. Il me semble qu'il ne faut pas attribuer un pied de plus que d'ordinaire aux vers que voici, la syllabe en italique étant à coup sûr affaiblie dans la prononciation.

F f f F f f
with the daring
Last look of despairing (1).
Th. Hood, *Bridge of Sighs*.

Vers héroïques.

Made orphan by a winter shipwreck, play'd.
Tennyson, *Enoch Arden*, 13.

and made himself
Full sailor; and he thrice had pluck'd a life.
Ib., 54.

His large grey eyes and weather-beaten face
All kindled by a still and sacred fire.
Ib., 72.

And merrily ran the years, seven happy years,
Seven happy years of health and competence (2).
Ib., 82.

Ten miles to northward of the narrow port.
Ib., 102.

Then, after a long tumble about the cape.
Ib.

Then *down* the long street having slowly stolen (3).
Ib., 678.

'Fool !' *Said* the sophist in an under-tone.
Keats, p. 158, *Endymion*.

Soft *went* the music, the soft air along.
Ib., p. 55.

2° A l'intérieur du vers.

§ 337. A l'intérieur du vers, la substitution d'une forte à une faible n'a

(1) Cp. « the daring last look of despairing » [*Fe 'dāring*] [*last 'luk*] à « an English plain pudding » (§ 83).

(2) Cp. § 77. — L'anacruse est double [*seven*].

(3) C'est ainsi qu'accentue Beljame (*l. c.*, p. 39) : 2002... Cette accentuation me semble préférable à 1202... Le premier pied (*Then down the*) n'est pas plus long que le second (*long street*).

presque jamais rien de certain. En effet, le voisinage de plusieurs fortes et l'impulsion du rythme — sans parler du sens — atténuent plus ou moins l'intensité et la durée des syllabes accentuées mises aux endroits faibles. Voici quelques exemples, où la syllabe plus ou moins douteuse est imprimée en italique.

a. Anacruse intérieure renforcée.

But never merrily *beat* Annie's heart (1).
TENNYSON, *Enoch Arden.*

But merrily ran the years, *seven* happy years (2).
Ib., 81.

Perhaps her eye was dim, *hand* tremulous.
Ib., 241.

b. Faible renforcée avant une coupe.

C'est surtout à cet endroit du vers qu'on rencontre des syllabes douteuses. Au point de vue de l'accentuation, il n'y a pas de difficulté, la syllabe précédente étant toujours au moins aussi accentuée (3). Quant à la durée, j'ai déjà fait remarquer à plusieurs reprises qu'il y a aux coupes comme une interruption dans le mouvement du rythme et souvent, par suite, une accélération ou un ralentissement. La pause temporelle facilite aussi l'allongement irrégulier du pied.

Many a sad *kiss,* by day, by night renewed.
TENNYSON, *Enoch Arden,* 161.

Enoch's white *horse* and Enoch's ocean spoil.
Ib., 93.

A star *shot* : 'Lo', said Gareth, 'a foe falls.
Id., Gareth.

An owl *whoopt* : 'Hark the victor pealing there.
Id., Princess.

as when a boat
Tacks, and the slacken'd sail *flaps,* all her voice.
Ib.

Blackened about us, bats *wheel'd* and owls whoopt.
Ib.

The Lady of the Lake *stood* : all her dress.
Id., Gareth.

An inn *stands*; cross to it; I shall be there.
BROWNING, *Book and Ring.*

(1) V. § 260, 1°, et 330.
(2) L'anacruse renforcée est double [*sevn*].
(3) V. § 180.

One calls the square *round*, t' other the round square.

Ib.

Oldest now, greatest once, in my birth *town*
Arezzo.

Ib.

c. Faible renforcée à l'intérieur d'une section.

The dead *weight* of the dead *leaf* bore it down (1).

TENNYSON, *Enoch Arden.*

Of starry ice the green *grass* and bare boughs (2).

SHELLEY, *Alastor.*

Dans certains cas, il n'y a pas le moindre doute sur le nombre des pieds. Ainsi ces deux vers de Browning en contiennent certainement six :

Heads that wag, eyes that twinkle modified mirth.

Book and Ring.

Lies to God, lies to man, every way lies.

Ib.

En voici un de Pope, au contraire, qui n'en a bien que cinq :

The doubtful beam *long* nods from side to side.

Entre *beam* et *nods, long* compte pour une faible. Il y a dans le tempo un ritardando très expressif, c'est tout. Il en est de même, je crois, dans ces deux vers de Milton :

O'er bog or steep, through strait, *rough*, dense, or rare,
With head, *hands*, wings, or feet pursues his way.

Au point de vue du rapport de faible à forte, *rough* et *hands* ne sont pas logiquement plus accentués que *strait* et *head* ; ils s'affaiblissent entre les deux fortes dont ils sont flanqués, et l'impulsion du rythme en atténue encore l'intensité ou plutôt renforce celle des deux fortes voisines.

Dans tout ce qui précède (§ 330-337), je ne prétends aucunement donner des règles de prononciation. Ce n'est pas là le rôle du métricien : son analyse ne s'exerce, comme je l'ai dit, que sur une prononciation déjà constatée, chez lui-même ou chez autrui, ou bien reconstituée par la philologie (3). Quand il y a doute, il se borne à établir les scansions différentes

(1) Cp. § 331.

(2) Il peut sembler difficile d'admettre côte à côte un pied trissyllabique lourd tel que *green grass and* et un pied dissyllabique aussi léger que *bare* [bɛə]. On en trouve des exemples nombreux dans les vers à rythme trissyllabique ou simplement mixte (v. § 202, *b*, et 208, *Rem.*).

(3) Introduction, p. IX.

que comportent les prononciations possibles du vers douteux ; tout au plus peut-il signaler, chemin faisant, les raisons diverses qui militent, comme on dit, en faveur de telle ou telle prononciation. C'est ce que j'ai fait.

E. — SUBSTITUTION D'UNE FAIBLE A UNE FORTE (F = f)

§ 338. Les variations combinées que j'ai étudiées jusqu'ici n'ont lieu que dans un même vers. Grâce à la continuité rythmique, souvent affermie par l'enjambement, il peut s'en produire aussi entre deux vers. Pour prendre l'inverse du cas précédent (D), considérons d'abord la substitution d'une faible à une forte, c'est-à-dire la suppression d'un pied sans diminution du nombre régulier de syllabes. La syllabe imprimée en italique dans les vers suivants devrait être forte : à moins de dénaturer la prononciation, il me semble difficile d'y voir autre chose qu'une faible :

It does not please thee then, if silence *have*
Speech, and if thine speak true, to hear me praise
Bertuccio.

SWINBURNE, *Marino Faliero*, p. 18.

I break upon your rest. I must speak *with*
Count Cenci (1).

SHELLEY, *Cenci*.

Of waves, flowers, clouds, woods, rocks, and all that *we*
Read in their smiles, and call Eternity (2).

Id., *Epipsych*.

F f F f F f F
When the dreamer seems to *be*
Weltering through eternity.

Id., *Euganean Hills*.

F. — SUPPRESSION DE L'ANACRUSE APRÈS UNE TERMINAISON FÉMININE ($t^2 + a^0$).

§ 339. Nous avons déjà vu qu'en principe l'anacruse sert de faible au dernier pied du vers précédent. Elle s'y trouve parfois transportée dans l'écriture, par suite de la division logique en mots ou en groupes accentuels. On en trouve de fréquents exemples chez Shakespeare :

have I sent him
Bootless home and weather-beaten back.

I Hen. IV., III, i, 66-7.

(1) Pour l'accentuation, cp. Mayor, *l. c.*, 2e éd., p. 237. — Il se peut que *must* soit accentué, et *Count* peut former une simple anacruse.

(2) Cp. les vers de Milton cités plus haut (§ 337, fin). — Les deux pieds trissyllabiques, *all that we* et *read in their*, passent sans peine après les pieds lourds tels que *clouds, woods*.

my love to Hermia
Melted as the snow, seems to me now.
Mids. N.'s Dr., 170-1.

My most dear Gloster!
O, the difference of man and man!
K. Lear, IV, ii, 25-6.

an approved wanton. —
Dear my lord, if you, in your own proof.
Much Ad. ab. Noth., IV, i, 46-7.

so distemper'd. —
You do look, my son, in a moved sort.
Temp., I, 145-6.

look upon her.
Speak, Lavinia, what accursed hand.
Tit Andr., III, i, 65-6.

Sur les deux premiers exemples il ne saurait y avoir de doute. Dans les quatre autres, la terminaison féminine a au moins contribué à amener la suppression de l'anacruse.

G. — ANACRUSE IRRÉGULIÈRE APRÈS UNE TERMINAISON MASCULINE OU FÉMININE ($F - a^2$, $F^2 - a^1$).

§ 340. Dans *The Bridge of Sighs* l'anacruse complète presque toujours une terminaison diminuée d'une ou deux syllabes.

F f f F f f

Loop up her tresses
*Es*caped from the comb.

Houseless by night.
The bleak wind of March
Made her tremble and shiver;
But not the dark arch
Or the black flowing river.

Sur 24 anacruses, il n'y a que trois exceptions, dont une douteuse :

Alas for the rarity
Of Christian charity.

Thro' muddy impurity
As when with the daring.

Cross her hands humbly
As if praying dumbly.

Il est probable que dans ce dernier cas, conformément à son mètre, le poète accentue

Cross her hands humbly
As if praying dumbly

II. — SECTION COMMUNE.

§ 341. Chez Shakespeare, il arrive parfois qu'une section appartient à deux vers. Mayor propose de l'appeler *section commune* (1). Abbott, qui lui donne le nom de « section amphibie », n'en signale des exemples que dans les passages où il y a changement d'interlocuteur (2).

OLIVIA. As howling after music.
DUKE. *Still so cruel*
OLIVIA. Still so constant, lord.
Tw. Night., I, i, 113-4.

BRUTUS. That other men begin.
CASSIUS. *Then leave him out.*
CASCA. Indeed he is not fit.
Jul. Cæs., II, i, 153.

Lady MACBETH. Should be without regard;
What's done is done.
MACBETH. We've scotched the snake, not killed it.
Macb., III, ii, 12.

Il est malaisé d'admettre qu'il y ait dans tous ces cas une corruption si adroite du texte que la section commune s'emboîte parfaitement, pour ainsi dire, dans un vers comme dans l'autre.

I. — VARIATIONS DU PIED DISSYLLABIQUE (F f).

§ 342. Soit isolées, soit combinées, les variations métriques se rencontrent chez tous les poètes anglais. Si leur vers n'est pas *libre*, pour employer la terminologie de nos symbolistes et autres, il est du moins *libéré*. Il l'est surtout chez les plus grands : Shakespeare, Milton, Shelley, Keats, Tennyson, Swinburne. Chez Shakespeare, il s'affranchit même en partie du syllabisme ; à un bien moindre degré chez Tennyson ou Swinburne. Mais en général, grâce aux variations combinées, il concilie la liberté du rythme avec le syllabisme du mètre. Ce chapitre en fournit abondamment la preuve. Par cette liberté, le rythme gagne une souplesse et une richesse d'effets très grandes. Pour en donner un faible aperçu,

(1) *L. c.*, 1re éd., p. 146.
(2) *L. c.*, § 513.

sous forme de résumé, je vais énumérer les variations que présente le pied de deux syllabes. Je ne pourrai pas montrer ainsi l'effet que produit la ressemblance ou le contraste entre deux pieds successifs, par exemple, encore moins les effets dus aux combinaisons multiples du dessin rythmique dans un vers entier ou une suite de vers.

Je rappelle qu'à travers toutes ses variations, le pied commence toujours par le temps marqué et conserve toujours en principe la même durée que les pieds voisins. C'est là ce qui en fait une véritable unité, toujours semblable à elle-même sous ces deux rapports, sur lesquels repose le rythme.

Pour rendre les variations plus faciles à saisir, je simplifierai les rapports de durée entre les syllabes, mais bien peu en réalité. Il est certain, d'ailleurs, que dans la diction des vers, la longue (_) ne valait pas exactement deux brèves (◡), par exemple, chez les Romains pas plus que chez les Grecs. Le chant lui-même, surtout dans les solos, n'approche que plus ou moins de ces rapports simples (1).

J'emprunterai aux anciens leurs symboles et à la musique sa notation (2).

Pied fondamental (πούς κύριος) :

speedy ˉ ◡ ● ● (ré$_2$ la$_1$) (3)

trochée (τροχαῖος), ou pied dissyllabique (4) de rythme ternaire (5) décroissant (6).

I. — VARIATIONS RYTHMIQUES (μεταβολαὶ ῥυθμικαί).

1° Variation du tempo (κατ' ἀγωγήν) :

accélération : *quickly* (accelerando)
ralentissement : *slowly* (ritardando)

2° Variation de la marche du rythme :

rythme croissant : *(with) speed in (arms they rose)* ● ●

3° Variation de l'énergie du rythme :

renforcement : *loudly* f. ● p. ●

affaiblissement : *softly* p ● ●

(1) V. *Troisième Partie*, Livre II.

(2) _ = 2 ◡, ⊔ = 3 ◡, ∧ (silence) ◡. indique le temps marqué. ● = 2 ●, ● = 2 ●. Une note pointée est augmentée de moitié. | indique le temps marqué. ‿ lie deux notes. f = forte ; p. = piano.

(3) V. § 129. L'intervalle est d'ordinaire moins grand.

(4) σχῆμα, en partie.

(5) γένος.

(6) εἶδος.

4° VARIATION PAR RENVERSEMENT (κατὰ σχῆμα) :

merry str(ains) ⏑ –

ïambe décroissant (ἴαμβος ἀπὸ θέσεως) (1).

5° VARIATION SYLLABIQUE (συναίρεσις ou λύσις).

a. Variation monosyllabique (συναίρεσις) :

slow ⏗ trochée contracté (πούς συναιρεθείς) :

speed ⏑ ∧ trochée tronqué

b. Variation trissyllabique (λύσις) :

merrily ⏑ ∪ ∪ tribraque (πούς διαλυθείς).

merry ⏑ ∪ ∧ pyrrhique et silence

speedily ⏗ ∪ ∪ dactyle cyclique

6° VARIATION DE GENRE (κατὰ γένος) OU MODULATION RYTHMIQUE PROPREMENT DITE (μεταβολὴ ῥυθμική).

Modulation binaire :

speedy str(eam) (2), *speedwell* ⏑ –

spondée décroissant irrationnel (σπονδεῖος ἀπὸ θέσεως ἄλογος) (3).

7° MODULATION BINAIRE AVEC RÉSOLUTION DE LA FAIBLE :

speedily ⏑ ∪ ∪

dactyle irrationnel (4).

8° MODULATION BINAIRE AVEC RÉSOLUTION DE LA FORTE :

galloping st(eed) ⏑ ∪ –

anapeste irrationnel (5).

(1) Dans la métrique grecque il n'existe pas en principe, mais seulement comme résultat des χρόνοι ῥυθμοποιίας ἴδιοι. Je ne m'en rappelle pas d'exemple certain. L'ïambe des bases logaédiques n'est pas un pied, mais une anacruse double. L'épitaphe de Seikilos, si l'on s'en fie au στίγματα, contient un assez grand nombre d'ïambes ἀπὸ θέσεως. V. Jan, *Mus. script.*, *suppl.*, p. 38.

(2) *Speedy str(eams)* forme naturellement un spondée irrationnel. Mais il peut se ramener dans la diction à un trochée, qui présente alors des χρόνοι ῥυθμοποιίας ἴδιοι. C'est plus difficile pour *speedwell*.

(3) Il diffère κατ' εἶδος ou κατ' ἀντίθεσιν du spondée croissant (ἀπ' ἄρσεως) et κατὰ μέγεθος $\left| \left(1\frac{1}{2} + 1\frac{1}{2}\right) : (2 + 2) \right|$ du spondée rationnel (ῥητός).

(4) En réalité, on a plutôt ♩. ♪ ♩, c'est-à-dire un dactyle cyclique.

(5) En réalité, on a plutôt ♩ ♪ ♩., c'est-à-dire un anapeste cyclique.

9° Modulation binaire avec résolution double :

merrily deb(ating) ⏑ ⏑ ⏑ ⏑

procéleusmatique irrationnel.

II. — VARIATIONS MÉLODIQUES (μεταβολαὶ μελικαί).

Variation de la hauteur générale (κατὰ τάσιν ou τόνον φωνῆς). *Ad libitum.*
Variation de l'intervalle (κατὰ διάστημα). *Ad libitum* (1).

§ 343. Nous savons entre quelles limites ces variations sont permises dans le vers héroïque.

La mélodie n'est soumise à aucune règle. Les variations rythmiques de tempo, de marche et de nuance sont entièrement facultatives. Il en est de même de la modulation binaire simple (6°). Les variations syllabiques combinées, c'est-à-dire sans influence sur le nombre total des syllabes du vers, se rencontrent également partout, mais dans des proportions différentes selon l'époque littéraire, le ton du poème et le goût individuel de l'auteur.

Il n'y a de limitées que les variations syllabiques simples. Les poètes du xviiie siècle se les sont interdites en principe. On en trouvera pourtant aussi chez eux d'involontaires et inconscientes, par exemple quand ils comptent pour une syllabe des mots tels que *heaven*, *chasm*, etc. (2). Je n'ose décider s'il prononçaient réellement *murm'ring* [ˈ*mə:mrıŋ*], au lieu de *murmuring* [ˈ*mə:mərıŋ*], *t'admire* [*tədˈmaıə*], au lieu de *to admire* [*tuədmaĭə*] (3), etc., etc. Je suis porté à le croire. Mais il m'est difficile, malgré tout, d'admettre certaines élisions ou contractions :

> Industr*iou*s habits in each bosom reign.
> Goldsmith, *The Traveller*, 297.
>
> And pointed out those ard*uou*s paths they trod.
> Pope, *Essay on Crit.*, I, 95.
>
> The mell*owin*g years their full perfection give (4).
> Pope, *ib.*, ii, 290.

Quoi qu'il en soit, les poètes du xixe siècle et du xxe se permettent des variations trissyllabiques simples. Shakespeare en emploie aussi de monosyllabiques. Les tétrasyllabiques sont rares.

(1) En grec, quand l'une des syllabes a une intonation fixe (accent mélodique), l'intervalle ne peut être ni renversé ni même sensiblement diminué. V. § 125 et cp. § 140, 2°.

(2) Cp. Both must alike from heaven derive their light.
Pope, *Essay on Crit.*, I, 13.

(3) Cp. : To admire superior sense, and doubt their own. *Ib.*, I, 200.

(4) Malgré les prononciations que reconnaît de nos jours Mlle Soames — [*temˈpestjuəs*, ˈ*fəlouıŋ*], *l. c.*, p. 83 — j'ai de la peine à prononcer ici [*inˈdʌstrjəs*, ˈ*a:djuəs*, ˈ*melouıŋ*].

Si à toutes ces modifications nous ajoutons la suppression et le redoublement de l'anacruse, la diversité des coupes et des enjambements, nous verrons que le rythme peut varier presque à l'infini. Il ne perd rien à ces variations, au contraire : le vers de Shakespeare, de Milton, de Shelley, de Swinburne, de Tennyson est bien plus chantant que celui de Pope. Mais il est plus facile de faire des vers passables sur un patron donné que sur un mètre *libéré*. De tous les vers anglais, le plus difficile à manier, c'est le *blank verse,* tel surtout que Shakespeare l'a employé dans ses dernières pièces. Mais quelles ressources inépuisables il offre au génie ! J'ai dit — à propos des variétés de la strophe — qu'Horace me semble pauvre auprès de Shelley ou de Swinburne. Virgile ne l'est guère moins auprès de Milton : et même — malgré ma dévotion profonde à la Vierge aux yeux clairs, seule inspiratrice des formes parfaites, je ne puis m'empêcher de le reconnaître — Eschyle et Sophocle, dans le dialogue, auprès de Shakespeare (1).

(1) Je ne vise ici que le rythme, bien entendu. Le pied fondamental n'admet pas autant de variations chez les grands tragiques grecs que chez Shakespeare. La seule qui ait quelque importance, c'est la modulation binaire aux pieds pairs (sur ce spondée, v. *Troisième Partie,* § 138). On objectera peut-être que la versification d'Aristophane est bien plus libre que celle des tragiques, et que les anciens la trouvaient cependant inférieure, moins harmonieuse et moins belle, plus grossière en un mot. Ils avaient raison : si la versification d'Aristophane est aussi libre que celle de Shakespeare, elle est en même temps plus lâche, parce que le rythme n'y est pas affermi, consolidé par l'accentuation naturelle de la langue. — Quant aux qualités autres que le rythme, v. la critique que fait Ch. Kingsley de la langue anglaise, par comparaison à celle d'Homère, dans *Hypatia*, éd. Tauchnitz, vol. I, p. 160, note 1. Il exagère. Ses propres hexamètres, dans *Andromeda*, en sont la preuve. — Je sais que γλαυκῶπις signifie aux yeux brillants ou étincelants

CHAPITRE IV

LES VARIATIONS MÉTRIQUES ET LA MÉTRIQUE TRADITIONNELLE

§ 344. La régularité du rythme, sa richesse de formes et son admirable souplesse disparaissent dans les scansions orthodoxes et traditionnelles. Il est difficile de méconnaître le caractère des variations simples. On a pourtant imaginé quantité d'artifices pour les escamoter, une quantité — je ne dis rien de la qualité — à rendre jaloux l'ingénieux Ulysse. Chez Abbott, les monosyllabes, empruntant aux protozoaires leur étrange mode de reproduction, se scindent en deux individus pour fournir le contingent requis par une métrique formaliste, bureaucratique (1). Chez Beljame, par un phénomène inverse, mais non moins curieux, trois syllabes se fondent en deux, et la bizarrerie s'accroît encore de ce qu'elles ne se fondent ainsi que « sensiblement » (2). Chez M. Mayor, on est heureux de ne pas trop rencontrer de ces explications inexplicables ; mais il tronque, il tronque bien souvent — soit qu'il parle de « truncation », soit qu'il élide, fauchant à tort et à travers, soit qu'il mette hors la loi, je veux dire hors de la mesure du vers, les « syllabes superflues » ; l'anacruse, d'humeur volage, paraît et disparaît sans qu'on sache trop pourquoi, et, aussi changeante de physionomie que de caractère, on ne sait pas non plus dans bien des cas si c'est à elle qu'on a affaire ou à autre chose — tels anapestes pouvant aussi bien être des dactyles avec anacruse, tels dactyles des anapestes avec *truncation* initiale (3). Chez M. Omond, qui s'est en grande partie affranchi du joug de la tradition, il y a un progrès énorme ; les syllabes, cependant, de tempérament nomade, sont toujours prêtes à déménager d'une « période » dans une autre, et même, à l'occasion, pour plus de sûreté sans doute, elles s'arrangent de manière à en habiter deux en même temps (4). Toutes ces inconséquences

(1) V. § 206 et p. 286, note 2.

(2) V. § 204.

(3) Il ne s'agit point, en pareil cas, de prononciations différentes, ce qui se comprendrait, mais bien de scansions différentes proposées pour une seule et même prononciation. — V. *l. c.* Index, aux mots « truncation » (aussi Swinburne), « elision », « extrametrical syllable », « feminine ending », « anacrusis », etc., etc.

(4) *-ny* fait partie en même temps de la 3e et de la 4e dans ce vers de Shelley :

The one | remains, | the ma(ny) change | and pass (*A Study of Metre*, p. 79). T. S. V. P.

sont dues à l'emploi d'une scansion variable, croissante ou décroissante sans aucun principe, et à la confusion des pieds avec les groupes accentuels (1). Je n'ai pas à revenir sur ce point. Je l'ai traité à diverses reprises dans la prosodie, la rythmique et la métrique (2),

§ 345. Quant aux variations combinées, on n'en a même pas entrevu le caractère véritable : ni leur valeur individuelle, si je puis m'exprimer ainsi, ni surtout leur combinaison (3). Aussi ont-elles entraîné dans la scansion traditionnelle du vers héroïque lui-même un étourdissant chassé-croisé d'ïambes, de trochées, de pyrrhiques, de spondées, de dactyles, d'anapestes, de tribraques, de molosses, d'antispastes, de choriambes, de bacchées, d'antibacchées, de crétiques, de procéleusmatiques, d'ioniques a majore, d'ioniques a minore, et le reste —

So numberless were those bad angels seen (4) !

A travers cette *promiscuous crowd* (5), le rythme change de pied à chaque instant, comme on change de danseuse dans une chaîne anglaise ou la boulangère, mais avec beaucoup moins de régularité : dans sa folie de versatilité, il n'y a pas de méthode.

Je prie les métriciens visés de ne pas prendre mes critiques en mauvaise part. Personne plus que moi n'est prêt à reconnaître les mérites de MM. Abbott, Beljame, Mayor et Omond, pour citer les meilleurs. S'ils n'ont pas su se dégager des entraves de la tradition, c'est que peut-être ils n'ont pas eu l'occasion d'étudier de près le rythme de la musique et celui des vers grecs, par exemple. L'identité foncière que le rythme conserve partout, sous des formes différentes, leur serait apparue alors dans sa réalité. Dans les limites étroites et artificielles où les enfermait plus ou moins la tradition, ils ont montré beaucoup d'initiative et de clairvoyance.

All appartient à la fois aux deux premiers pieds dans cet autre vers du même auteur :

And all the night 'tis my pillow white (*ib.*, p. 243).

Scansion normale :

The **o**ne rem**ai**ns, the m**a**ny ch**a**nge and p**a**ss...
And **a**ll the n**i**ght 'tis my p**i**llow wh**i**te...

On ne peut songer à me rétorquer que dans la scansion normale toute syllabe forte appartient aussi à deux pieds quand elle commence par une consonne. C'est là une règle fixe, qui s'applique toujours de la même manière et se fonde sur la phonétique (v. § 89) : pieds et segments rythmiques, d'ailleurs, ne sont pas des divisions de la matière linguistique, mais de simples divisions rythmiques du temps (cp. § 172 et 191).

(1) Cette confusion a disparu chez M. William Thomson (*The Basis of English Rhythm*).

(2) V., en particulier, § 170,

(3) Ce caractère, je l'ai exposé dès 1892 à la Société de Linguistique (v. Introduction, p. I, note 1), indiqué en 1895 dans mon compte rendu de l'*English Reciter* de M. Guiraud (v. p. 317, note 2) et démontré brièvement dans mon article sur la *Versification d'Enoch Arden*, par Beljame, paru en 1903 (*Revue de l'enseignement des langues vivantes*, XX, p. 12 et suiv.). M. Rudmose-Brown, dans sa thèse (*L'Alexandrin français et le Blank Verse*, 1905), reconnaît certaines variations combinées, mais avec une analyse inexacte.

(4) *Paradise Lost*, I, 344.

(5) *Ib.*, 380.

Par la justesse et la finesse de leurs remarques sur la prononciation des vers, leurs livres sont souvent des modèles (1).

§ 346. Mais je manquerais à mon devoir de métricien si je n'exposais pas les vices congénitaux, incurables et rédhibitoires de la métrique traditionnelle.

Elle note simplement l'accentuation des syllabes sans en marquer les rapports avec le rythme. C'est ainsi qu'elle introduit dans les vers des pieds qui n'en sont pas, c'est-à-dire des pieds composés de deux fortes — les soi-disant spondées (FF) — et des pieds composés de deux faibles — les soi-disant pyrrhiques (ff) (2).

En outre, le seul principe qu'elle suive dans l'analyse des vers héroïques, par exemple, c'est d'obtenir le plus possible d'ïambes (fF) et le moins possible de pieds trissyllabiques. C'est là une pratique purement machinale et fondée *a priori* sur deux idées préconçues : le rythme ïambique des vers héroïques et leur division en cinq pieds.

§ 347. Il en résulte d'abord une grave inconséquence. On se trouve amené à scander tout à fait différemment des vers de rythme identique :

> Gathering | up from | all the | lower | ground,
>
> TENNYSON, *Vision of Sin*.

mais

> Travel ling East; | and with | her part | averse (3),
>
> *Paradise Lost*, VIII, 138 ;

ou bien

> Narrowing | in to | where they | sat as|sembled,
>
> TENNYSON, *ib.*,

mais

> Echo|ing grot|toes, full | of tum|bling waves,
>
> KEATS, p. 17, *Endymion* ;

ou encore

> Woven in | circles ; | they that | heard it sighed,
>
> TENNYSON, *ib.*,

mais

> Tumbling | the hol|low hel|mets of | the fall|en,
>
> *Id.*, *Passing of Arthur* ;

ou enfin

> Panted | hand in | hand with | faces | pale,
>
> *Id.*, *Vision of Sin*.

mais

> Thea ! Thea ! Thea | where is Sat|urn ?
>
> KEATS, *Hyperion* (4).

(1) Je serais tout particulièrement désolé si mes critiques blessaient M. Omond, qui dans ses articles comme dans ses livres se montre le plus galant homme du monde.

(2) V. p. ex., Beljame, *l. c.*, p. 35 et suiv.

(3) Il y a une différence, pourtant, si l'on prend pour forte *and* et non *with* ; mais le commencement du vers est le même.

(4) Je scande ici ce vers comme la métrique orthodoxe scande les vers sans anacruse dans Shakespeare.

§ 348. Ce n'est pourtant pas là, et à beaucoup près, le plus grave inconvénient de la scansion traditionnelle. J'ai déjà fait observer à plusieurs occasions qu'elle détruit le rythme à tous les points de vue. Elle ne tient aucun compte de la durée des syllabes ni par conséquent des pieds (1) ; elle met côte à côte des pieds inconciliables et y mêle des pieds qui n'en sont pas, c'est-à-dire tous ceux-ci indistinctement (2) :

pieds	croissants,	décroissants,	sans rythme.	
de 2 syllabes :	ïambe (fF),	trochée (Ff),	spondée (FF),	pyrrhique (ff),
de 3 syllabes :	anapeste (ffF),	dactyle (Fff),	molosse (FFF),	tribraque (fff).

dactyle — ïambe — ïambe — ïambe — ïambe

1° Pitying | the lone|ly man | and gave | him it (3).
(V. § 316, 4°, *a*.)

trochée — ïambe — ïambe — trochée — ïambe

Thicker | the driz|zle grew, | deeper | the gloom.
(V. § 324, 2°.)

ïambe — ïambe — anapeste — trochée — ïambe

The lit|tle in|nocent soul | flitted | away.
(V. § 324, 2°)

amphimacre (4) *ïambe — ïambe — ïambe — ïambe*

Saying gent|ly 'An|nie, when | I spoke | to you.
(V. § 311, *b*.)

spondée — pyrrhique — spondée — ïambe — ïambe

Fled for|ward and | no news | of E|noch came.
(V. § 334 et 327.)

spondée — pyrrhique — spondée — ïambe — ïambe

'Dead', clam|oured the | good wom|an, hear |him talk.
(V. § 334.)

pyrrhique — spondée — pyrrhique — spondée — ïambe

From the | dread sweep | of the | down stream|ing seas.
(V. § 331, 1°.)

trochée — ïambe — ïambe — pyrrhique — spondée

Philip | the slight|ed suit|or of | old times.
(V. § 332, 1°.)

trochée — ïambe — ïambe — tribraque — ïambe

2° Para|bles ? hear | a par|able of | the knave (5).
(V. § 323, 1°, et 315, *f*.)

(1) V. § 232, 245, etc.

(2) Je rappelle qu'il s'agit ici de « pieds accentuels », non de « pieds quantitatifs » : l'ïambe (fF) ne peut aller de pair avec le trochée (Ff), etc. Il n'en est pas ainsi dans la métrique ancienne, où le trochée (– ᴗ, Ff) peut très bien se remplacer par un anapeste décroissant ou ἀπὸ θέσεως (ᴗ ᴗ –, Fff). C'est seulement dans les métriques modernes que les ïambes, trochées, etc, sont déchus au rôle de « bad angels ».

(3) Pour tous ces vers je donne la scansion de Beljame (*l.c.*, p, 43, 44, 34, 37, 38).

(4) Beljame ne donne pas le nom du pied, mais il note 202 = FfF.

(5) Pour ces quatre vers, je donne la scansion de M. Mayor, *l. c.*, 2[e] éd., p. 212, 213 et 172.

ïambe *ïambe* *anapeste* *tribraque* *spondée*
To plunge | in cat|aract shat|tering on | black rocks.
(V. § 332, 1°.)

dactyle *ïambe* *tribraque* *ïambe* *ïambe*
Faltering | and flut|tering in | the throat | she cried.
(V. § 316, 4°, *a*.)

trochée *ïambe* *ïambe* (1) *ïambe* *ïambe* *extra-syllabe*
Not in | the wor|st rank | of man|hood, say (it.

Encore me suis-je contenté d'emprunter ces exemples à des savants distingués, que leur sentiment de la langue et du vers met à même de tirer le meilleur parti possible de la métrique traditionnelle. D'autres nous offriraient des combinaisons de pieds encore plus hétéroclites et plus saugrenues. M. Mayor lui-même s'est laissé entraîner, par l'obsession de la métrique ancienne, à des scansions bien étranges :

bacchée *ionique a minore* *crétique*
3° You blind guides | who must needs lead | eyes that see (2).

M. Guiraud a suivi son exemple :

anapeste *amphibraque* *amphibraque* *ïambe*
4° Is the heart | that sorrows | have frowned on | in vain.

ïambe *bacchius* *amphibraque* *ïambe*
And burned | through long ages | of darkness | and storm.

antibacchius *antibacchius* *antibacchius* *ïambe*
Thus Erin, | O Erin ! | thy winter | is past (3).

Ces prétendus pieds ne sont autre chose que des groupes accentuels plus ou moins exactement analysés au point de vue de l'accentuation. De telles divisions n'ont rien à faire avec le rythme. Si j'applique la même scansion aux premiers vers de Virgile qui me viennent à l'esprit, je trouve :

dactyle *choriambe* *anapeste* *ionique a majore* *spondée*
Tityre, | tu patulae | recubans | sub tegmine | fagi

molosse *anapeste* *spondée* *péon troisième* *bacchée*
Siluestrem | tenui | Musam | meditaris | auena.
Ecloga I.

(1) M. Mayor compte *worst* pour deux syllabes, comme Abbott, et écrit *wor(e)st*. Aujourd'hui on prononce [*wəːst*] et Shakespeare prononçait [*wurst*]. Dans les vers de Burns qu'il cite au même endroit (p. 172), il se peut au contraire que *world* et *pearls* aient été dissyllabiques pour l'auteur [*warld, perlz*] :

Ye'll try | the warld soon | my lad.

(2) *L. c.*, p. 216.

(3) *The English Reciter*, Paris, 1894, p. 12, 13). « through long ages » est donné comme exemple de « bacchius » : « une syllabe sans accent suivie de deux syllabes accentuées ».

En procédant ainsi, on obtiendrait pour les dix-huit premiers vers de cette églogue une analyse soi-disant métrique encore plus émaillée de termes savants que celle dont M. Guiraud gratifie trois sizains de Moore (*Erin, O Erin*) : « il y a 33 anapestes, 14 ïambes, 7 amphimacres, 7 antibacchi, 5 amphibraques, 3 bacchi, 2 trochées et 1 spondée (1). »

§ 349. Même si l'on s'en tient aux premiers exemples cités (1° et 2°), les seuls conformes à la métrique orthodoxe, on voit qu'il est impossible de donner une définition applicable à tous les pieds ainsi réunis dans un seul vers ou au moins dans un seul passage : ils ont une, deux ou trois syllabes ; les uns n'ont pas de forte (ff, fff), d'autres en ont deux (FF, FfF), la plupart en ont une ; dans ce dernier cas, celle-ci est placée tantôt au commencement (Ff, Fff), tantôt à la fin (fF, ffF) ; quant à la durée, dont il n'est soufflé mot, elle varie à l'extrême. Les vers ne se décomposent pas en unités semblables, ni même comparables. Ou bien ils n'ont pas de rythme, ou bien la scansion est inexacte.

(1) *L. c.*, p. 47 et suiv. — Cp. Sed incidimus in adeo molestos grammaticos quam fuerunt qui Lyricorum quaedam carmina in uarias mensuras coegerunt (Quintilien, IX, 4, 53) — « ces grammairiens fâcheux qui se sont amusés à noter dans leurs rythmes, d'après des apparences purement verbales, toutes sortes de mesures différentes, au lieu d'y reconnaître l'uniformité qui en est le caractère nécessaire et fondamental » (Alfred Croiset, *La Poésie de Pindare*, p. 33).

CHAPITRE V

CONCLUSION

§ 350. Dans la scansion normale, les vers se décomposent toujours en pieds qui commencent tous par le temps marqué, par la forte unique, et qui ont tous en principe la même durée. Ils ne diffèrent que par le nombre et la durée individuelle des syllabes, exactement comme les mesures de même nom diffèrent dans un morceau de musique par le nombre et la durée individuelle des notes. Tout aussi bien que ces mesures, ils constituent de véritables unités rythmiques. Ils montrent, à travers son infinie variété, la régularité fondamentale et essentielle du rythme.

§ 351. La scansion traditionnelle fait des vers anglais une marqueterie bizarre de morceaux disparates, choisis comme au hasard et assemblés sans principe. Il n'y a plus de vie, plus de rythme, plus rien — rien que le chaos. Par la force de l'habitude, pourtant, cette fausse métrique a conservé une telle puissance sur les esprits, que souvent on ne réussit pas à s'en affranchir, même quand on s'y efforce avec une conscience scrupuleuse et un sentiment vivant du rythme ; nous en retrouvons presque toujours la trace dans les essais de réforme qu'on a tentés récemment, par exemple cette scansion croissante qui dénature si souvent le rythme du vers.

§ 352. Cette puissance de l'habitude est si grande que beaucoup de lecteurs ne laisseront pas d'être choqués par la scansion que je propose pour certains vers dans les derniers chapitres. Ils trouveront que je leur enlève toute symétrie, toute régularité, toute ressemblance avec le mètre. C'est bien plutôt le contraire. A quelles conclusions, en effet, la scansion normale nous a-t-elle conduits ?

§ 353. Le rythme du vers anglais ne repose pas sur les assemblages inconciliables de syllabes accentuées et de syllabes inaccentuées auxquels la métrique traditionnelle réduit les pieds. Il est constitué, comme celui de la musique, par le retour du temps marqué à intervalles sensiblement égaux. C'est par cette régularité qu'il existe.

§ 354. Il n'en a pas moins une souplesse, une richesse inépuisables. Comme il se fonde sur l'accentuation ordinaire de la langue, il nous offre

en outre, naturel et bien vivant, l'expression spontanée et infiniment nuancée de la sensibilité anglaise, de l'âme anglaise. Pour s'en rendre compte, on n'a qu'à soumettre à une analyse méthodique les poésies lyriques de Shelley, de Tennyson et de Swinburne, ou bien encore le vers héroïque des mêmes poètes, de Milton et surtout de Shakespeare, particulièrement le *blank verse*.

Mais à quelles combinaisons le rythme doit-il sa variété ?

Essentiellement mixte, il s'accélère dans les pieds trissyllabiques (1) et se ralentit dans les monosyllabiques (2). Même quand il s'assujettit au syllabisme, il n'en garde pas moins cette liberté d'allure, grâce aux variations combinées.

Tantôt, par une très grande différence d'accentuation entre les fortes et les faibles, il est marqué, énergique et même rude (3), martial et régulier comme le pas de soldats en marche (4), chantant et entraînant comme une

(1) Myriads of rivulets hurrying through the lawn...
(TENNYSON, *Princess*).
The sound of many a heavily galloping horse...
(*Id.*, *Geraint*).
Of some precipitous rivulet to the wave...
(*Id.*, *Enoch Arden*).
Dizzying and deafening the air with its sound...
(SOUTHEY, *Lodore*).

(2) Low, low, breathe and blow...
(TENNYSON, *Lullaby*).
And fell upon the eyelids like faint sleep...
(SHELLEY, *Epipsych.*).
To plunge in cataract shattering on black rocks...
(TENNYSON, *Princess*).

Je cite les exemples qui me viennent à l'esprit ; le lecteur n'aura aucune peine à en trouver d'autres, meilleurs peut-être. — Tel critique avisé dira : « Il y a là-dedans beaucoup d'imagination ; l'effet vient du ton que vous y mettez » J'y mets le ton qu'il faut. Chantez la *Marseillaise* en mineur, pianissimo et largo assai : vous obtiendrez un bel effet ! Mais si quelqu'un s'en prévalait pour dénier à cette mélodie le caractère que tout le monde reconnaît, qu'est-ce qu'on penserait de lui ? — En poésie, le degré d'énergie du rythme, le tempo, le mode et le ton sont indiqués par la forme et le sens des mots ; si l'on s'en écarte, on détonne, on déclame faux. Nous n'avons donc pas à craindre de nous faire illusion quand nous constatons dans une bonne diction les effets si variés que le rythme du vers anglais doit, par exemple, à son caractère mixte.

(3) A wind that follows fast
And fills the white and rustling sail,
And bends the gallant mast,
And bends the gallant mast, my boys...
(CUNNINGHAM, *A Wet Sheet* etc.).

And sweep through the deep,
While the stormy winds do blow ;
While the battle rages loud and long
And the stormy winds do blow...
(T. CAMPBELL, *Ye Mariners* etc.).

(4) Handful of men as we were, we were English in heart and in limb,
Strong with the strength of the race to command, to obey, to endure...
(TENNYSON, *Def. of Lucknow*).

sonnerie militaire (1). Tantôt, par l'affaiblissement des fortes, il traine et languit, dépourvu de consistance, corps sans os ni muscles solides (2), à moins qu'il ne s'atténue en une légèreté aérienne et impalpable (3). Tantôt, au contraire, par une assez forte accentuation des faibles, il s'appesantit, sonore d'une sonorité pleine et robuste (4), lent et majestueux (5), alourdi, ahanant et essoufflé (6), roidi comme par un effort long et vigoureux (7).

Croissant, il s'élance par bonds alertes et allègres (8), il sonne la

(1) Waken, lords and ladies gay,
On the mountain dawns the day:
All the jolly chase is here
With hawk and horse and hunting-spear...

(W. Scott, *Hunting Song*).

(2) How drowsily it crew...

(Coleridge, *Christabel*)

Her hand dwelt lingerinly on the latch...

(Tennyson, *Enoch Arden*).

The grace and versatility of the man...

(*Id.*, *Lancelot and Elaine*).

(Fallen Cherub,) to be weak is miserable...

(*Paradise Lost*).

(3) Scarce visible from extreme loveliness...

(Shelley, *Epipsych.*).

Beautiful exceedingly...

(Coleridge, *Christabel*).

(4) The rock shone bright, the kirk no less...

(*Id.*, *Anc. Mar.*).

Shone out fair apples of red gleaming gold...

(W. Morris, *Jason*).

Till I heard Chapman speak out loud and bold...

(Keats, *On first looking...*).

(5) When the blue wave rolls nightly on dark Galilee...

(Byron, *Destr. of Senn.*).

Roll on, thou deep and dark blue Ocean, roll...

(*Id.*, *Childe Har.*).

(6) And ten low words oft creep in one dull line...

(Pope, *Ess. on Crit.*).

O'er bog or steep, through strait, rough, dense, or rare,
With head, hands, wings, or feet pursues his way...

(*Paradise Lost*).

(7) A long street climbs to one tall-tower'd mill...

(Tennyson, *Enoch Arden*).

(8) I slip, I slide, I gloom, I glance...

(*Id.*, *Brook*).

The ship was cheered, the harbour cleared,
Merrily did we drop
Below the kirk, below the hill,
Below the lightouse top...

(Coleridge, *Anc. Mar.*).

On remarque l'effet de la modulation rythmique à l'avant-dernier pied.

charge (1), il monte d'un pas ferme et leste à l'assaut d'une idée (2). Décroissant, il s'attarde (3), il s'alanguit d'une grâce mièvre (4) ou triste (5), il tombe en cadences graves et solennelles (6), parfois aussi mâles et belliqueuses (7). Variable, il rappelle les soubresauts réguliers d'un cavalier sur son cheval lancé au trot ou au galop (8), il s'enfle et s'affaisse comme une

(1) To the rents, and gulfs, and chasms...
(Shelley, *Prom. Unb.*).
Over the rills, and the crags, and the hills,
Over the lakes and the plains...
(*Id.*, *Cloud*).
Clouds that love through air to hasten...
(Wordsworth, *Song f. Wand. Jew*).
Heart within and God o'erhead...
(Longfellow, *Psalm of Life*).
And shook his throne...
(*Paradise Lost*, I, 105).
Awake! — arise! — ...
(*Ib.*, 330).
And up they sprang
Upon the wing...
(*Ib.*, 332-3).

(2) The mind is its own place, and in itself
Can make a Heaven of Hell, a Hell of Heaven...
(*Ib.*, 254-5).

(3) In brambly wildernesses...
(Tennyson, *Brook*).

(4) This pretty, puny, weakly little one...
(*Id.*, *Enoch Arden*).
With rosy slender fingers backward drew...
(*Id.*, *Œnone*).

(5) Regions of sorrow, doleful shades...
(*Paradise Lost*).
Tell me not in mourful numbers...
(Longfellow, *Psalm of Life*).
Loud from its rocky caverns, the deep-voiced neighbouring Ocean
Speaks, and in accents disconsolate answers the wail of the forest...
(*Id.*, *Evang.*).

(6) Solemnly, mournfully...
(Longfellow, *Curfew.*).
Think of her mournfully...
(Th. Hood, *Bridge of Sighs*).

(7) Pibroch of Donuil Dhu,
Pibroch of Donuil,
Wake thy wild voice anew,
Summon Clan Conuil...
(W. Scott, *Pibr. of Don.*).
'Forward, the Light Brigade!'
Cannon to right of them,
Cannon to left of them,
Cannon in front of them
Volley'd and thunder'd...
(Tennyson, *Ch. of L. Brig.*).

(8 Dirk galloped, I galloped, we galloped all three...
(Browning, *How they brought etc.*).

plainte (1), il se berce et se balance capricieusement (2), il ondule avec une mollesse serpentine (3), il se pâme en entrelacements voluptueux (4).

Toutes ces nuances d'expression, il les fait ressortir davantage encore en les soulignant par l'allitération (5), par la consonance (6), par l'assonance (7) par la rime (8), par le contraste ou la gradation des timbres (5).

Grâce à la liberté des coupes et à l'enjambement, surtout dans la prose rythmée du *blank verse*, tantôt il se brise en sections courtes et hachées, hésitantes et haletantes, brusques et incisives (9) ; tantôt il se déroule en longues périodes, pareil à une suite ininterrompue de larges vagues, majestueux comme un grand fleuve ou comme l'océan (10).

§ 355. La scansion normale met précisément en relief et cette régularité isochrone et ces transformations multiples du rythme poétique anglais,

(1) Most friendship is feigning, most loving mere folly...
(Shakespeare, *As you Like it*).
But ilk ane sits drearie, lamenting her dearie...
(Miss Elliott, *Lament for Flodden*).
To Duncan no morrow !
(Scott, *Lady of the Lake* III, XVI).

(2) (the leaf) Hanging so light and hanging so high
On the topmost twig that looks up at the sky.
(Coleridge, *Christabel*).
Collecting, projecting,
Receding, and speeding,
Dividing, and gliding, and sliding,
Retreating, and beating, and meeting, and sheeting...
(Southey, *Lodore*).

(3) And wild roses and ivy serpentine...
(Shelley).
Of unentangled intermixture made
By Love of light and motion...
(*Id.*, *Epipsych.*).

(4) And all the winds wandering along the shore
Undulate with the undulating tide.
(*Ib.*).
I pant, I sink, I tremble, I expire...
(*Ib.*).

(5) I slip, I slide, I gloom, I glance...
(Tennyson, *Brook*).
Merrily, merrily mingle they...
(Scott, *Hunting Song*).
The swallows of dreams through its dim fields dart...
(Swinburne, *Ball. of Dr.*).
This precious stone set in the silver sea...
(Shakespeare, *Rich. II*), cp. p. 339, note 1.

(6) To plunge in ca*t*aracts sha*tt*ering on bla*ck* ro*cks*...
(Tennyson, *Princess*).

(7) V. notes 2 (premier vers) et 6 (*a*).

(8) The ship was cheered, the harbour cleared...
(Coleridge, *Anc. Mar.*), v. note 2 (Southey).

(9) V. Shakespeare, p. ex. Macbeth, II, ii, 9-20 ; III, iii, 7 et suiv., et 27-29, etc.

(10) V. surtout *Paradise Lost*, passim.

par lesquelles il ressemble sous tant de rapports au rythme de la musique moderne. Mieux qu'aucune autre, elle explique les effets infiniment variés qu'offre à nos oreilles charmées la versification des Spenser, des Shakespeare, des Milton, des Shelley, des Keats, des Tennyson et des Swinburne, — cet admirable instrument riche en harmonies de toute sorte et si bien approprié au libre génie de la race anglaise, — cette

God-gifted organ-voice of England.

INDEX

I. — Termes techniques et renvois.

A

B

C

D

E

F

G

H

I

J

K

L

M

N

O

P

Q

R

S

T

U

V

W X Y Z

II. — Sigles et signes.

1° *Sigles.*

a anacruse, § 179.
F forte, § 179.
F forte affaiblie, § 185.
F forte principale, § 211.
f faible, §, 179.
f faible renforcée, § 185.
i anacruse intérieure, § 260.
p pied, § 191.
t (terminaison), dernier pied.
—
1 premier pied.
2 deuxième pied, etc.

L'exposant indique le nombre des syllabes : a^0 = absence d'anacruse ; p^2 = pied de deux syllabes ; 1^3 = premier pied de trois syllabes, etc.

2° *Signes rythmiques.*

caractère **gras** : temps marqué, § 178, 192.
coupe, § 256 (1).
|| coupe principale.
+ liaison, v. § 187, *Rem.* I.
, ; : . silences, § 198.
∪ durée brève (χρόνος πρῶτος).
— = 2 ∪ (1 $\frac{1}{2}$ dans les spondées irrationnels).
└─ = 3 ∪.
└─┘ = 4 ∪.
─┘ = 5 ∪.
∧ silence, = ∪.
$\overline{\wedge}$ silence, = —.
· temps marqué, § 178. Ex. : ∸ ∪.
: temps marqué principal, § 211. Ex. : ∸ ∪ ∸ ∪.
⋮ temps marqué plus fort. Ex. : ∸ ∪ ∸ ∪ ∸ ∪ ∸ ∪.

3° *Signes prosodiques.*

∪ (sur une voyelle) : voyelle brève. Ex. : latin *ĕst* « il est ».
— (sur une voyelle) : voyelle longue. Ex. : latin *ēst* « il mange ».
ʹ (sur une voyelle) : accent (d'intensité). Ex. : *profúse.*
x syllabe quelconque.
è *e* prononcé. Ex. : *believèd.*
·· comme dans le français *haïr.*

4° *Sigles et signes musicaux.*

a. — Rythme.

| indique le temps marqué et le commencement d'une mesure.
⋮ indique un temps marqué secondaire et le commencement d'un pied faible.

(1) Division en pieds dans la scansion traditionnelle, v. § 192.

b. — Mélodie.

sigle	t	St	m	sd	d	Sd	s	
nom	tonique	sus-tonique	médiante	sous-dominante	dominante	sus-dominante	sensible	octave
en gamme d'ut. . . .	do	ré	mi	fa	sol	la	si	do
rapport avec la tonique	1	9/8	5/4	4/3	3/2	5/3	15/8	2
intervalle		1 ton	2 tons	2 tons 1/2	3 tons 1/2	4 tons 1/2	5 tons 1/2	6 tons
nom de l'intervalle.	unisson	seconde	tierce maj	quarte	quinte	sixte maj	sept maj	octave

5° *Signes linguistiques, etc.*

*	forme restituée.	allem., all. : allemand.	franç., fr. : français.
>	est devenu...	angl. : anglais.	lat. : latin.
<	vient de...	cp. : comparez.	v. : vieux, voyez, vers.
=	rime avec...	dan. : danois.	Zschr., Zs. : Zeitschrift.

6° *Transcription phonétique, entre crochets* [ ] (1).

a. — Signes généraux.

Accentuation.	'	accent, § 63 et 64.
(devant la syllabe)	'	accent renforcé, § 81.
	ˌ	accent secondaire, § 65.
Intonation.	´	intonation ascendante, § 125.
(devant la syllabe)	`	intonation descendante, » .
	^	intonation circonflexe, » .
	v	intonation anticirconflexe, » .
Durée (2).	:	son long.
(après le son)	·	son demi-long.
	·· ou ···	son extra-long.
Signes divers.		voyelle asyllabique. Ex. : *fine* ['*faĭn*].
		consonne syllabique. Ex. : *little* ['*lɪtl*].
		son mixte, rapproché de [ə]. Ex. : *window* ['*windö*].
	˳	consonne dévoisée. Ex. : allem. du sud *Ball* ['*b̥al*].
	˜	nasalisation. Ex. : fr. *banc* ['*bã*].
	ʔ	occlusive glottale. Ex. : allem. *ein Arm* [*aĭn* 'ʔ*arm*], danois *Ben* ['*beʔn*].

b. — Phonèmes (3).

ɑ	father, fr. pas.
a	aisle, fr. patte.

(1) Dans la transcription littérale, ou translitération, je me conforme à l'usage le plus répandu. J'emploie cependant ¯ au lieu de ´ pour indiquer la longueur des voyelles en vieux norrois et en vieil anglais.

(2) En général, je n'indique pas la quantité des consonnes ni la réduction des voyelles longues en demi-longues, parce qu'il y a sur ces deux points des règles fixes (v. § 40 et 47).

(3) Pour ne pas compliquer encore la transcription, je représente par le même signe des nuances légèrement différentes. Je change de type, au besoin, pour rappeler ces différences : fit ['*fit*], à côté de fr. machine [*ma'ʃin*]; danois General Bruun [ˌ*genəʀal* '*bru'n*], etc. — Pour l'anglais, j'adopte la prononciation de Londres — pas le *cockney*, bien entendu.

ɐ	a affaibli, bavarois ['*mutɐ*] = Mutter.
ʌ	cut.
æ	fat.
b	able.
ƀ	fricative bilabiale, allem. du sud schwer.
c	*k* mouillé, normand cœur.
ç	allem. ich.
d	order.
đ	this.
e	met, fr. nez [*ne*].
ə	father, alone.
ə:	fern.
ɛ	there, fr. fer, net.
f	fat.
g	ago.
ǥ	allem. du nord Tage.
h	hot, allem. du sud kalt ['*khalt*].
i	machine [*mə'ʃijn*], fr. machine.
ɪ	fit ['*ʃit*].
ɨ	petty ['*petı*].
j	allem. ja, angl. yacht.
k	kill.
l	long.
m	mat.
n	nod.
ŋ	long.
ɲ	fr. agneau.
o	lobe ['*loʊb*], fr. pot.
ɔ	lot, fr. botte [*bɔt*].
ɔ̇	form.
ø	fr. peu.
œ	fr. neuf.
p	pat.
r	*r* écossais, provençal, etc.
ɹ	bread (1).
ʀ	parisien bras.
s	send.
ʃ	shot, fr. chat.
t	tile.
þ	thing.
u	rude ['*ruwd*], fr. sou.
ᴜ	put ['*put*].
ʊ	now ['*naʊ̆*]; entre [u] et *o* fermé (2).
v	veal.
w	wet.
x	allem. ach.
y	fr. lu.
z	zest.
ʒ	measure, fr. journal.

(1) Dans la transcription de l'anglais, je remplace ce signe par [*r*].

(2) Cp. [*ɪ*], intermédiaire entre [i] et [*e*].

TABLE DES MATIÈRES

CHARTRES. — IMPRIMERIE DURAND, RUE FULBERT.

ERRATA

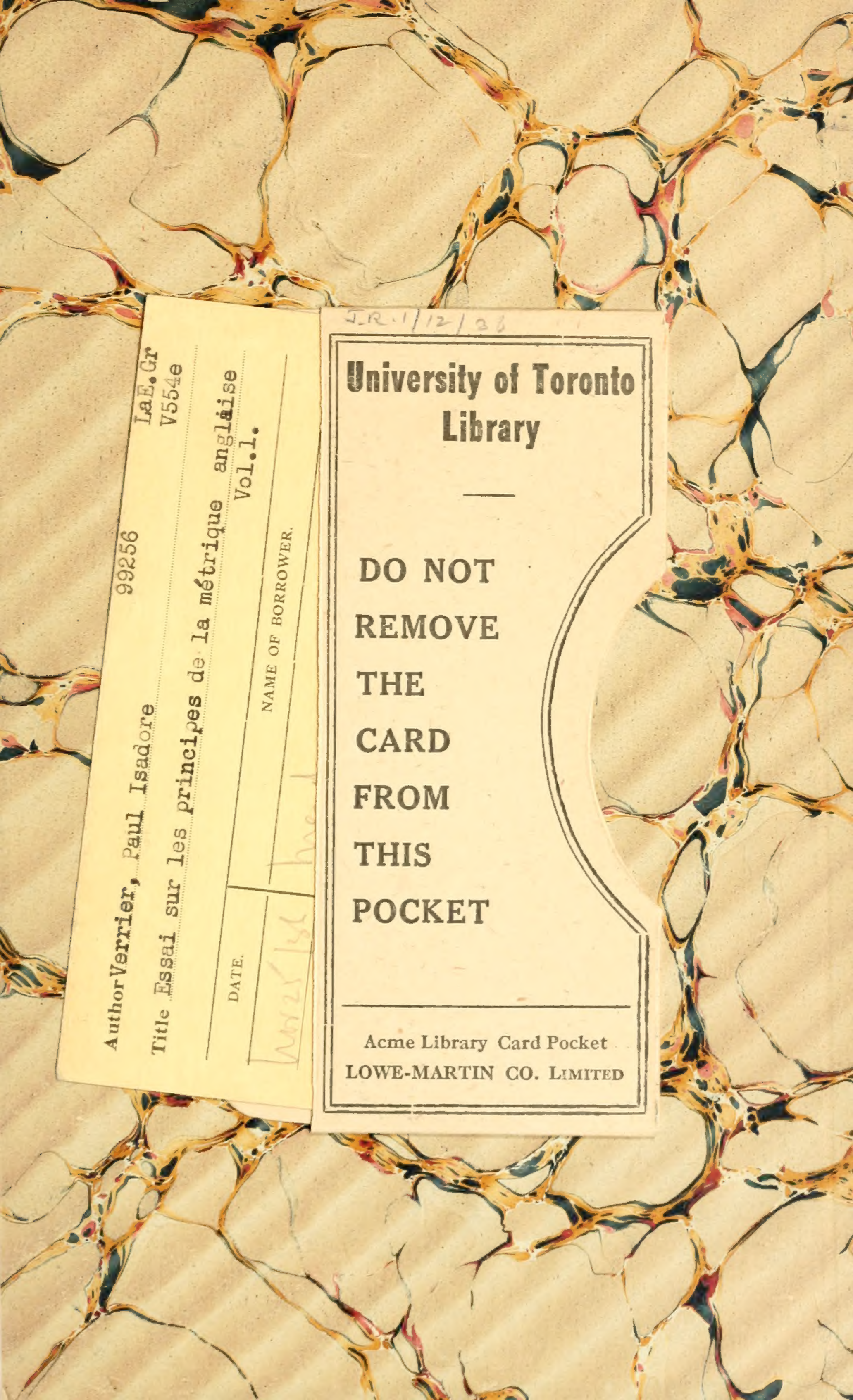
Je signale au moins les fautes d'impression qui pourraient embarrasser le lecteur

Page 3, note 2, l. 2. *lire* : encore
— 6, § 5, l. 4, *lire* : Les phrases
— 7, § 7, l. 3, *lire* : sont plus longs
— 10, § 14, l. 1, supprimer la virgule à la fin de la ligne.
— 15, § 26, l. 2, *lire* : avec plus ou moins de précision une position déterminée
— 17, l. 5, *lire* : Goethe
— 18, l. 4, *lire* : Ce sont là
§ 31, l. 18, *lire* : *ouat* !
— 23, § 37, l. 14, *lire* : consonances :
— 35, l. 28, *lire* : éd. Arber,
— 43, l. 5, *lire* : § 24... § 46,
— 44, § 69, l. 3, *lire* : inaccentués
— 48, note 1, l. 2, *lire* : les propositions
— 52, l. 10, *lire* : (2)
— 53, § 82, 1°, l. 4, *lire* : § 74, 3° (au lieu de *ib.*).
— 54, note 2, l. 4, fin, *lire* : *ˌeĭtp*
l. 6, *lire* : *ˈɔːl*
— 56, note 6, fin, *lire* : note 3.
— 59, note 1, l. 3, *lire* : *ˈbrʌˑn*
— 71, dernière ligne du texte courant, *lire* : là
note, l. 4, *lire* : 1901, 1 et suiv.
— 72, note 1, l. 4, *lire* : *T'as pas fini !* [*ta pa ˈfiːni*]
— 74, note 1, l. 2, *lire* : *m*
— 75, § 107, l. 7, *lire* : la regardent-ils alors comme accentuée,
— 76, 2°, l. 3, *lire* : , la pre-
— 77, 1°, l. 5, *lire* : et même [*n*]
— 83, note 3, lire : 288
— 94, l. 1, *lire* : *c*. Phrases.
— 100, note 2, l. 1, *lire* : *L'expression*
— 108, note 2, fin, *lire* : et 3.
— 114, note 1, l. 4, *lire* : « Assommant ! »
— 115, dernière ligne du texte courant, *lire* : C'est le cas,
note 1, *lire* : § 46,
— 120, note 2, l. 7, 6 et 5 *infra*, *lire* : (*amma*) — le sens — suédois
— 125, l. 6, *lire* : tout aussi
note 2, l. 1, *lire* : *ˈfaĭn*
— 131, l. 16, *lire* : *ˈkɔleˈgʀam*

Page 131, l. 17, *lire* : *ˈbu:ʀe ˈbu:ʀe*
note 6, l. 1, *lire* : p. 53.
— 138, § 167, l. 12, *lire* : Mais dans une bonne
l. 19, *lire* : syllabes accentuées
— 139, § 168, l. 13, *lire* : M. F. Greenwood, de Sydenham,
dernière ligne du texte courant, *lire* : en disant
— 140, l. 12, *lire* : Wordsworth ?
l. 15, *lire* : Poe
— 141, note 3, l. 2, *lire* : *Herstellung*
— 143, l. 13, fin, *lire* : cette
— 144, l. 5, *lire* : Schipper,
— 145, ajouter à R. M. Alden, etc. : *An Introduction to Poetry*, New-York, 1909 (tout métricien anglais doit connaître ces deux livres).
— 151, l. 19, *lire* : 515.
— 153, note 3, *lire* : p. 39,
— 155, 3°, l. 3, *lire* : are a'wede *ou* are weded
— 156, l. 3, *lire* : Swinburne, *Choriambics*.
Rem. 2, l. 12, *lire* : *Heart within* = FfF,
— 160, l. 9, *lire* : ποὺς
— 171, note 1, *lire* : note 3.
— 174, dernier alinéa du texte courant, l. 1, *lire* : , la première
— 176, rectifier la pagination.
— 177, § 220, l. 8, *lire* : (3):
— 179, note 1, *lire* : VI,
— 180, note 1, *lire* : *English*
— 191, note 1, l. 3, *lire* : ἀνάκρουσις
— 202, 4°, l. 1, *lire* : des pieds de
— 203, note 3, l. 3, *lire* : *im*
— 207, 1°, l. 2, *lire* : tous les vers
— 209, l. 7, *lire* : p. 217
— 216, l. 3 *infra*, *lire* : Annie's
— 224, l. 4 *infra*, *lire* : Layamon, éd. Madden, t. II,
— 227, l. 4, *lire* : *filozoˈfi:ë*
note 15, *lire* : *rɪˈnaŭn*
note 19, *lire* : *dɪˈχaĭərəs*
— 230, 5°, l. 2, *lire* : eye (p. 7);
— 231, § 269, l. 6, *lire* : *N.'s*
— 240, *d.*, l. 12, *lire* : (cp. § 271
— 248, *d.*, l. 9, *lire* : v. § 287, 1° *a*,
— 251, l. 21, *lire* : *mmff* ou *ffmm*.
— 260, note 3, l. 1, *lire* : et 256.
— 266, note 4, l. 9, *lire* : 1895,
— 274, l. 9 *infra*, *lire* : § 309-312
— 276, l. 18, *lire* : But how of Cawdor ?|
— 301, note 1, *lire* : thou
— 305, (*c*), l. 1, *lire* : § 238, la forte
— 312 : A devil etc. (Shakespeare, *Temp.*, IV, i, 188).
— 316, note 1, l. 2, *lire* : p. 88,
— 333, § 347, l. 15, *lire* : it|sighed,
— 346, l. 5, ajouter après 315 : 316 (2° et 4°), 320 (*Rem.*), 322, 323 (1°), cp. 324 ;
— 348, l. 3, *lire* : anacruse, § 234

(V. aussi *Additions*, IIe Partie, p. 221).




University of Toronto Library
DO NOT REMOVE THE CARD FROM THIS POCKET
Acme Library Card Pocket
LOWE-MARTIN CO. LIMITED
LaE.Gr
V554e
99256
Author Verrier, Paul Isadore
Title Essai sur les principes de la métrique anglaise
Vol.1.
DATE.
NAME OF BORROWER.

